Pamph.
Art
Painting

Die Miniaturen der Manessischen Liederhandschrift und ihr Kunstkreis

Mit vier Tafeln

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät
der Königlichen Universität zu Königsberg i. Pr.

vorgelegt

von

Erich Stange
aus Bischofswerder.

Greifswald.
Buchdruckerei Julius Abel.
1909.

Gedruckt mit Genehmigung der philosophischen Fakultät
der Albertus-Universität zu Königsberg i. Pr.

Referenten: Professor Dr. Berthold Haendcke,
Professor Dr. Rudolf Meißner.

Meinen Eltern

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/dieminiaturender00stan

Inhalts-Übersicht.

Einleitung: Geschichte und Heimat der Handschrift.

Ausführung:

I. Die Miniaturen in ihrer künstlerischen Entwicklung.

1. Bisherige kunsthistorische Würdigung;
2. Feststellung der verschiedenen Hände mit Hilfe der Technik:
   a) Komposition,
   b) Farbe,
   c) Figur (Menschliche Gestalt, Tiere),
   d) Landschaft,
   e) Architektur,
   f) Dekoration.

II. Die Miniaturen ihrem Inhalte nach.

1. Bilder, die den Text illustrieren;
2. Bilder, die in keinem Zusammenhange stehen mit dem Inhalte der Lieder:
   A) solche, die biographischen Wert besitzen;
   B) bloße Titelbilder, welche uns entgegentreten als:
      a) Herrscherbilder,
      b) Bilder aus dem ritterlichen Leben:
         1. Kampf,
         2. Turnier,
         3. Bilder aus dem Minneleben;
      c) Darstellung als Dichter,
      d) Botenszenen,
      e) Schreiberszenen,
      f) Bilder, deren Motive anklingen an Bibel-Illustrationen,

g) Darstellungen aus dem Rechtsleben,
h) Monatsbilder,
i) Jagd- und Fischfang,
k) Schachbilder,
l) Beschäftigungen.

III. Die Miniaturen und ihre Vorlagen.

1. Verhältnis der Miniaturen zur übrigen mittelalterlichen Buchmalerei;
2. Zusammenhang mit Wand- und Glasgemälden;
3. Direkte Vorlage.

Miniaturen und Initiale sind Blumen im Garten der Kunst und aus ihnen Schönheit, Kultur und Geschichte zu studieren, ist ergötzlich und nutzbringend zugleich. L. v. Kobell.

Einleitung.

Geschichte und Heimat der Handschrift.

Die erste Kunde von der großen Sammlung der Minnesinger fällt in das Jahr 1596, wo nach dem Tode des Freiherrn Johann Philipp von Hohensax auf Forsteck[1]) das von dem Kurfürsten Friedrich IV. von der Pfalz geliehene Exemplar nach Heidelberg, wo es sich schon früher befand[2]), zurückgelangte. Ob diese Handschrift 1622 mit den andern Kodices nach Rom kam, wissen wir nicht. Erst 1656 taucht die Handschrift wieder auf im Nachlasse der beiden Altertumssammler Pierre und Jacques Dupuy in Paris, welche die Hs. als Geschenk der Königl. (jetzt National) Bibliothek überwiesen. Dort blieb sie bis 1888[3]), von wo sie durch Vermittlung von Trübner wieder nach Heidelberg kam und so dem deutschen Volke erhalten wurde[4]).

Der Kodex[5]) zählt 426 Pergamentblätter, 0,25 m breit und 0,355 m hoch, zu denen noch zwei vorgesetzte Papierblätter mit einem modernen Dichterverzeichnis kommen (Bl. 1 und 2) das mit den Worten eröffnet wird: Kodex 7266. Cantilenae veteres,

[1]) Vgl. Zeller-Werdmüller: Johann Philipp, Freiherr v. Hohensax u. s. w. Im Jahrb. für schweiz. Gesch. Bd. III Zürich 1878 S. 49 ff.

[2]) Vgl. Zangemeister: Westd. Zeitschr. VII (1888) S. 338—356 u. ders. Wappen, Helmzierden u. s. w. Heidelberg 1892.

[3]) Schon 1870 nach den ersten Siegen über die Franzosen tauchte der Wunsch auf, es möge bei dem Friedensschlusse die Rückgabe der Hs. nach Heidelberg ausbedungen werden. Vgl. dazu A. Springer: Rep. f. K. W. XI, 1888, S. 528 und Karl Trübner: Zentralbl. f. Bibliothekwesen V, 1888, S. 225 ff.

[4]) Karl J. Trübner kaufte von dem englischen Lord Ashburnham 166 Handschriften der „Libri" und „Barrois-Collection", die er dann in Paris auf der National-Bibliothek gegen die Manessische Hs. eintauschte; außerdem wurde ihm von der Pariser Bibliothek die Summe von 150 000 fr. gezahlt.

[5]) Franz Xaver Kraus: Die Miniaturen der manessischen Liederhandschrift. Einl. Straßburg 1887.

Germanica lingua, quarum aliae laudes Imperatorum, regum et aliorum illustrium virorum narrant, aliae amatoriae et jocosae de mulieribus, vino variisque rebus tractant, aliae demum paraeneticae morum doctrinam inculcant. Singulis[1]) figurae miniatae, sed minus elegantes praefiguntur. Toti operi praemittitur index Germanicus eorum qui haec carmina scripserunt sunt autem sequentes: (Es folgt das junge lat. verfaßte Verzeichnis).

Auf dem ersten liniierten Pergamentblatt steht 7266[2]).

Cantilenae veteres, Germanica lingua pleraeque de laudibus Imperatorum, Regum et aliorum illustrium virorum; de mulieribus, de vino, variisque rebus, figuris miniatis, sed minus eligantibus ornatae. Codex scriptus circa annum 1300 in membranis.

Darunter steht wahrscheinlich von dem französischen Bibliothekar: Le présent manuscrit, entré à la bibliothèque du roi avec les collections des frères Dupuy 1656 a été rangé des Catalogues et inventaires de la bibliothèque nationale et remis à M. Trübner, libraire à Strassbourg, conformément à décret ministeriel du 17. novembre 1887 réglant les conditions auxquelles ont été acquis 166 manuscrits des fonds Libri et Barrois. Paris, le 23. février 1887.

Die Handschrift ist in starkem rotem Leder gebunden mit goldbeschlagenen Ecken. Auf Vorder- und Rückseite ist das französische Königswappen eingepreßt. Auf dem Rücken steht: RECUEIL. DANCIENS POETES ALLEMANDS Cod. Pal. Germ. 848.

Die 426 alten Pergamentblätter bilden nach Apfelstedt[3]) 38 Lagen. Die Anzahl der in der Handschrift enthaltenen Minnesänger beträgt 140.

Ueber die Heimat dieser Hs. sind schon viele Hypothesen aufgestellt worden. Germanisten und Kunsthistoriker machten sich daran, bald Konstanz bald Zürich für die Heimat in Anspruch zu nehmen. Seit Bodmers Züricher Hypothese heißt sie die manessische Hs.; er stützt sich auf das Lied des Züricher Hadlaub[4]):

wa vunde man sament so manig liet
man funde ir niet
in dem kúnicriche
als in zürich an bûchen stat

---

[1]) Nicht singulos wie bei Kraus aaO.

[2]) In dem Katalog der National-Bibl. zu Paris war die Hs. bezeichnet fonds. allem. 32. In Heidelberg trägt sie im handschriftlichen Katalog die Bezeichnung Cod. Pal. Germ. 848.

[3]) Friedrich Apfelstedt: Germania XXVI, 1881, S. 213ff.

[4]) Fridrich Pfaff: Die große Heidelberger Lieder Hs. in wortgetreuem Textabdruck. Heidelberg 1899. S. 1216, 1217, 21.

des prûuet man dike da meistersang
der Manesse rank
darnach endeliche
des er dú liederbuoch nu hat.

Dagegen führt Laßberg[1]) ihre Entstehung auf den Bischof Heinrich von Klingenberg in Konstanz zurück.

Durch Lachmanns Bemerkungen in der Vorrede zu seiner Waltherausgabe (Berlin 1827) ermuntert, nimmt Franz Xaver Kraus aaO. die Konstanzer Hypothese wieder auf, und Graf Eberhard von Zeppelin[2]) glaubt den Kreis der Erörterungen für immer geschlossen zu haben, indem er auf die Uebereinstimmung der Miniaturen der manesse. Hs. mit Wandmalereien von Konstanz hinweist und Konstanz als Heimat für die Hs. in Anspruch nimmt[3]). Doch der Schluß Zeppelins war übereilt.

Hier zeigt es sich, daß bis jetzt zwei Fragen mit einander verquickt wurden, die unbedingt auseinander gehalten werden müssen. Germanistik und Kunstkritik sind zwei Wissenschaften, die einander vielfach fördern können[4]) deren beiderseitige Kenntnis uns aber auch erst in den Stand setzt, die Grenzen beider Disziplinen richtig zu erfassen[5]). Die Miniaturen dazu zu verwenden, um damit die Heimat zu bestimmen, geht nicht an, wie es die weitere Ausführung der Arbeit zeigen wird. Bei der Frage nach der Heimat der Hs. kommt der Germanist zu Worte, und der erste, der uns auf einen Weg dieser Frage näher zu kommen, aufmerksam gemacht hat, ist Friedrich Vogt[6]). Er weist aaO. auf einen Unterschied in der Schreibweise der manesse. Hs. und der Weingartner Hs.[7]) hin, den man bis jetzt noch nicht beachtet hat. Vogts Beobachtungen lassen sich durch einige andere charakteristische Unterschiede noch erweitern.

Noch Lachmann sagt in der Vorrede zur Waltherausgabe aaO., daß B,C und die Naglerschen Bruchstücke „in der Orthographie auffallend übereinstimmen". Pfeiffer übernimmt in der Vorrede zur Weingartner Hs. ohne weiteres Lachmanns Anmerkung.

Fridrich Pfaff aaO. räumt schon ein: „Allerdings mag die Hs. in der Gegend von Zürich entstanden sein, dafür spricht neben anderen Umständen die Mundart der Schreiber."

---

[1]) Laßberg: Liedersaal II, XLVII.
[2]) Zeppelin: Deutscher Herold 29, 133ff.
[3]) Brunner: Beil. zur Münchener Allgem. Zeitung, 29. März 1899.
[4]) Edward Schröder: Zs. f. d. A. 49. 2. 3. Heft S. 127.
[5]) Mit einer Vorlesung über den Zusammenhang der Geschichte mit der Kunstgeschichte habilitierte sich in Berlin Dr. Ernst Heidrich am 27. III. 1909.
[6]) Fr. Vogt in P. B. B. XXIII, 1908, 2. H. 273—381.
[7]) Pfeiffer: Weingartner Lieder Hs. Stuttgart 1843.

Nun zeigt Vogt aaO. als Hauptunterschied, daß die Konstanzer Hs. B. (mit Ausnahme der vierten Hand Pfeiffer: 219 bis 240, die sich scharf von der vorhergehenden Konstanzer Schreibweise unterscheidet und mit der Zürcherischen übereinstimmt) durchweg ai, während die maness. Hs. ebenso ausnahmslos ei schreibt. Als Beleg führe ich aus beiden Hss. den Anfang des Waltherliedes an: Pfaff 2, S. 420 Z. 40ff.:

Ich saz uf eime steine
do dachte ich bein mit beine . . .
dc kinne uñ ein min wange.

Dagegen die Weingartner Hs.: Pfeiffer S. 148, 18:

Ich saz uf ainem staine
do dachte ich bain mit baine . . .
das kinne uñ ain min wange.

Denselben Unterschied zeigen auch Züricher resp. Konstanzer Urkunden[1][2]) und Hss., die aus den betreffenden Gegenden stammen[3]).

Wir haben auch einen Zeugen für den Unterschied von ai zu ei.

Niklas von Wyle[4]) schreibt, daß er aus Bremgarten im Aargau stammend, als er nach Schwaben zog, „grossez flysses gebruchet, daz ich gewonte ze schribe ai für ei", weil das von altersher der Brauch der Schwaben sei, womit sie „loblich gesündert waren von den gezüngen aller umbgelegenen Landen".

Als zweites Unterscheidungsmerkmal führt Vogt den ausgiebigen Gebrauch der Abbreviatur c für az (dc, bc, wc, swc) an in der manness. Hs. und in Züricher Urkunden, während diese Abkürzungen sich nicht in der Weingartner Hs. finden und in Konstanzer Urkunden, die für diese Zeit in Betracht kommen. Als Beleg biete ich die erste Strophe von Heinrich von Veldeke: Maness. Hs.: Pfaff 1, S. 58:

---

[1]) Escher und Schweizer: Urkundenbuch der Stadt und Landschaft Zürich. Bd. VI. Zürich 1905; Dierauer: Quellen zur Schweizerischen Geschichte; Chronik von Zürich. Basel 1900. (Kap. 1—45 einer Hs. aus Zürich folgend und S. 188 bis Ende); Zsfda. 47,172 Frauenfelder Bruchstücke Fleck Floire.

[2]) K. Beyerle: Grundeigentumsverh. und Bürgerrecht im mittelalt. Konstanz. Heidelberg 1902; (Schriften des Vereins f. Gesch. des Bodensees H. 34) Lindau i. B. 1905.

[3]) Klapper: Das St. Galler Spiel von der Kindheit Jesu (Vogt: Germ. Abh. 21) Breslau 1904; R. Banz: Christus und die minnende Seele (Vogt: Germ. Abh. 29, Breslau 1908).

[4]) F. Kauffmann: Geschichte der schwäb. Mundart, Straßburg 1890. § 91 Anm. 2.

Her Heinrich von Veldig.
Es sint gůtú núwe mere
dc die vogel offenbere . . . .
. . . . dc můs unsanfte uñ swere
tragen dc leit das mir beschiet.

Dagegen die Weingartner Hſ.: Pfeiffer S. 60:
Her Hainrich von Veldig.
Es sint gůtú núwe męre
das die vogel offenbęre . . . .
. . . . das můs unsanfte uñd swęre
tragen das lait das mir beschiht.

Die Grenze des ai Gebiets gegenüber dem ei Gebiet hat Klapper: aaO. S. 25ff. feſtgelegt. Danach geht die Grenze ei zu ai zwiſchen Freiburg i. Br. und Villingen nach Süden über St. Blaſien an den Rhein öſtlich von Thingen, dann den Rhein hinauf bis Dießenhofen (das im ei Gebiet liegt), von da nach Süden öſtlich von Winterthur, weſtlich von Wieſendangen mit einem Bogen nach Südoſten, ſo daß Wil und Jonswil im ai Gebiet liegen, ſüdlich von Lichtenſtein Wildhaus nach Vaduz das ai hat.

Einen weiteren durchgreifenden Unterſchied finde ich in der verſchiedenen Behandlung des Wortes vrôde-frôide, der ſich durch den größten Teil der Handſchrift zieht. Zum Beleg vergleiche ich die Lieder des Herrn Rubin[1]) in beiden Handſchriften. Die Maneſſ. Hſ. ſchreibt frôide

S. 584, 16, 22, 25, 35;
585, 9, 25, 39, 38;
586, 12, 19, 28;
587, 36, 41;
588, 10;
589, 11, 24, 34;
590, 6, 13, 21, 32;
591, 1, 2, 31;
S. 592, 24;
593, 2, 23;
594, 9, 17, 27, 40, 42;
595, 2, 2, 27;
596, 15, 32;
597, 12;
598, 17, 38;
599, 6.

Die Schreibweiſe der Weingartner iſt dagegen
vrôde (sic!)
S. 139, 2, 2. 9.
140, 5, 6. 8, 6;
141, 11, 10. 12, 7;
142, 14, 1. 2. 8. 15, 5.8;
143, 17, 3. 18, 2. 7.

Wie ſcharf ſich dieſe beiden Schreibweiſen ſcheiden, wird auf den erſten Blick klar, wenn man die Seiten der Hſ. B. 216, 217

[1]) Pfaff: aaO. S. 584ff.; Pfeiffer: aaO. S. 138ff.

(Pfeifer: S. 218, 219) lieſt. Der erſte Teil zeigt ganz die Konſtanzer Schreibweiſe, und wird nur vröde geſchrieben.

S. 208, 13, 5.
210, 18, 3;
218, 49, 4.

Dagegen von S. 219 ab, wo ein Zürcheriſcher Schreiber einſetzt frövde S. 222, 62, 1. 2;
63, 6 uſw.

Mit der fünften Hand in B (Frauenlob: 240—252), Pfeiffer: S. 250ff. ſchwindet mit dem eidc auch das ſchweizeriſche frövde und vröde kommt wieder zur Herrſchaft.

S. 251, 3, 17;
258, 18, 13;
273, 30, 5;
273, 36, 4.

Dieſelbe Schreibung fröide finden wir aber auch in Züricher Chroniken, z. B. Dierauer: aaO. S. 12, 4ff:

aber die helgen ritter straktent dar mit fröiden ir höip- und iltent einer nach dem andern dar und dachtent, das si zů dem tod kamint . . .

S. 17, 23 fröiden
195 Fröidenberg
57 Fröidnow usw.

Daß aber wirklich fröide dem Züricher Schreiber eigen war, zeigt uns der Anfang der Lieder bei dem von Gliers: Pfaff S. 185 Z. 35ff.

Ich klage mich vil leide
die ich sender dol
si gelichent mich der heide
dú ê stůnt blůmen vol
uñ nu der ane lit
dú kalte winter zit
Alse mide ich fröide
der ich schone pflag
min herze stet mir öde
das e gefüllet lag.

Wir können alſo den Schreiber ganz deutlich bei ſeiner Arbeit belauſchen, er ſchreibt zunächſt ſein mundartliches fröide, dann aber, als er den Reim „öde“ bemerkt, tilgt er das i durch Unterpungierung[1]).

[1]) Dieſen Hinweis danke ich einer brieflichen Mitteilung von Herrn Prof. Vogt-Marburg.

Daraus folgt, daß Schreiber und Dichter eine verschiedene Behandlung dieses Wortes aufweisen. Wie weit die Grenze fröide-vröde geht, und ob sich diese mit ei, dc deckt, ist vor der Hand noch nicht zu entscheiden[1]). Für unsern Fall genügt es, daß die Schreiber, da sie ausgiebig Gebrauch von der in Zürich üblichen Schreibweise machen, auch in Zürich in Schule gegangen sind und wahrscheinlich auch dort zu suchen sind. Da nun auch gerade außergewöhnlich viel Minnesinger in der Hs. überliefert sind, die aus Zürich oder der Nähe gebürtig sind, und deren Lieder aller Wahrscheinlichkeit nach in einer andern Hs., die nicht aus dieser Gegend stammte, nicht aufgenommen wären, da sie über das Mittelmaß nicht herausgehen, können wir annehmen, daß Zürich die Heimat der Hs. ist.

Ob nun diese Hs. gerade die von Hadlaub erwähnten Liederbücher der Manesse sind oder nur aus diesen hervorgegangen, ist mit Bestimmtheit nicht zu sagen. Die Orthographie[2]) dieses Codex weist auf Zürich hin. So ist jedenfalls die alte Bodmersche Hypothese wieder zu Ehren gebracht, und Zürich ist als Heimat der Handschrift zu betrachten[3]).

„Wo anders in der Ostschweiz hätte überhaupt solch ein Kunstwerk zustande kommen können", sagt mit Recht Jakob Baechthold. In der Tat nahm Zürich im 13./14. Jahrhundert eine ganz hervorragende Stellung ein. Hier machten sich die Einflüsse französischer Kultur am stärksten geltend, hier konnte das höfische Rittertum in Minnedienst, prunkvollen Festen und Gespielen, in der Dichtung zur vollen Blüte gedeihen[4]). Gerade in Zürich ging Hand in Hand mit der politischen Bedeutung der Stadt das Aufblühen des geistigen Lebens, das an der Stiftsschule zum Großmünster[5]) ein festes Zentrum besaß. Auch in der Malerei wehte in Zürich, wovon die Miniaturen Zeugnis ablegen, ein frischer Geist. Und das Zentrum der ritterlichen Gesellschaft, mit Verständnis für Poesie und Kunst bildeten die beiden Manesse, Rüdiger II. auf Manegg und sein Sohn Johannes, Chorherr und Kustos des Stiftschatzes, deren Interesse an dem Sammeln von Liederbüchern Hadlaub bezeugt. Und da wir von keiner andern großen Liedersammlung aus dieser Zeit und dieser Gegend Kunde haben, werden wir wohl den Namen der „Manessischen Liederhandschrift" beibehalten können.

---

[1]) Die Naglerschen Bruchstücke weisen vröde und ei, dc auf.

[2]) Eine genaue Untersuchung über die Orthographie stellt augenblicklich Herr cand. phil. Zarner in Zürich an.

[3]) Zürich als Heimat anzusehen, verfochten auch Grimm: (Kl. Schriften VI, 23a); Uhland: (Schriften V S. 272); Jakob Baechtold: (Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz) Frauenfeld 1887; Uhl: Vorwort zu „Unechtes bei Neifen". Paderborn 1888 S. 12.

[4]) Paul Ganz: Geschichte der heraldischen Kunst. Frauenfeld 1899.

[5]) Derselbe: Die kirchlichen Baudenkmäler des alten Zürich.

Ausführung.

I.

Die Miniaturen in ihrer künstlerischen Entwicklung[1].

1. Bisherige kunsthistorische Würdigung.

Wenn uns auch die Bilder für die Feststellung der Heimat d. Hs. nichts Positives bieten können, und wir auch die Bilder zur Beurteilung der Person des Dichters nur in beschränktem Maße werden heranziehen können, so liegt in ihnen doch ein großer Wert als kulturgeschichtliches Denkmal; „sie sind eine Quelle reichster Belehrung für den Forscher, welcher der Sitte, dem Kostüm des XIV. Jahrhunderts, dem Leben und Treiben der ritterlichen Kreise nachgeht[2]". Doch es hieße den Wert der Miniaturen zu gering einschätzen, sie ausschließlich als kulturgeschichtliches Monument zu betrachten, vielmehr besitzen sie auch Wert als Denkmal der Malerei. Noch heute ist der Zustand der Bilder[3] in der fast 600 Jahre alten Handschrift außergewöhnlich gut. Fast durchgängig zeigen die Farben eine ganz auffallende Frische, besonders leuchtet das aufgelegte Blattgold mit vollem Glanze. Eine Ausnahme machen die mit Silber gemalten Stellen, dieses Metall ist fast überall durch Oxydation schwarz geworden. Was den Inhalt der Bilder angeht, so überragt die erfinderische Kraft der Künstler weithin das Mittelmaß. „Zum ersten Male tritt uns offen und reich die Freude an einem fröhlichen Dasein, die Liebe zur Natur, die innige Hingabe an ein genußvolles Leben entgegen. Wir würden

---

[1]) Für die Literatur der Hs. und die weitere schweizerische Malerei vgl. Berthold Haendcke: Architektur, Plastik und Malerei in der Bibliographie der schweiz. Landeskunde. Bern 1892.

[2]) F. X. Kraus: aaO. Einleitung.

[3]) Uebrigens gibt der Krausse Abdruck eine ganz falsche Vorstellung von der Anordnung der Bilder. Sie stehen in der Hs. bald auf der Vorder-, bald auf der Rückseite des Pergamentblatts.

nicht so viele kulturgeschichtliche Gedanken aus den Miniaturen herauslesen können, wenn es der Künstler nicht so trefflich verstanden hätte, die Leute des XIV. Jahrhunderts so wahr und lebensvoll zu schildern".

So wollen wir denn auch zunächst auf den kunstgeschichtlichen Wert hinweisen und betonen, daß die Bilder als Kunstprodukt auch als Bilder zu betrachten sind, daß man ihre Technik studieren und sich vor Erforschung des Inhalts mit literarischen Rücksichten fragen muß, was wollen uns die Miniaturen als Bilder sagen.

Die kunsthistorische Würdigung und die Frage nach der Zahl der Hände die daran gearbeitet haben, setzt ein mit F. Waagens Notiz in dessen „Kunstwerke und Künstler in Paris" (Berlin 1839), der zwei Maler postuliert.

Auch Kugler[1]) unterscheidet eine bessere und eine geringere Hand. Nur kurze Erwähnung finden die Miniaturen bei Lübke[2]); Schnaase übergeht sie vollständig.

Als erster, der die Miniaturen ausgiebig von kunsthistorischer Seite behandelt hat, tritt uns J. Rudolf Rahn[3]) entgegen. Er gibt als Resultat an, daß es Werke verschiedener Künstler sind, und zwar aus Zeitpunkten vereinigt, die weit auseinander liegen. Rahn unterscheidet vier Hände: den Grundstock G (aus 110 Bildern bestehend) und betrachtet diese als Nachbildungen älterer oder gleichzeitiger Originale.

Die drei Nachträge zusammen aus 27 Bildern bestehend:

(N. I. 20 Bilder
N. II. 3 Bilder
N. III. 4 Bilder)

hält er eigens für den Kodex entworfen. Zu Gunsten Rahns spricht, daß diese Einteilung mit Apfelstedts[4]) Verteilung der Schreiber sich einigermaßen deckt.

F. X. Kraus aaO. übernimmt Rahns Analyse, weil es ihm nicht möglich schien, „etwas Besseres, Erschöpfenderes und Treffenderes" zu sagen. Doch glaubt Kraus eine Reserve machen zu müssen. Er zweifelt, ob nur vier Hände, nicht mehr und nicht weniger tätig waren. Er kann dem Schlusse auch nicht beipflichten, daß die Bilder weit auseinanderliegenden Zeitpunkten angehören. Kraus zweifelt, ob die Verschiedenheit der Ausführung überall auf verschiedene Hände zurückzuführen ist. Springer[5]) stellt bei Besprechung des Kraus'schen Abdrucks die Frage auf,

---

[1]) Kugler: Geschichte der Malerei. Bd. III, I S. 246 ff. Leipzig 1867.
[2]) Lübke: Grundriß der Kg. 6, II, 39.
[3]) Rahn: Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. Zürich 1876. Kunst und Wanderstudien in der Schweiz. S. 79 ff. Wien 1883.
[4]) Apfelstedt: Germania, XXXI, 1881, S. 213.
[5]) Springer: Rep. f. Kw. XI, Berlin 1888, S. 327 ff.

ob Unterschiede (wie in der Ausführung) auch in der Komposition wahrnehmbar sind: „weiter sind die Bilder gleichfalls von verschiedenen Händen entworfen? sind sie von verschiedenen Künstlern erdacht, wie sie von verschiedenen Malern ausgeführt wurden, sind sie aus Vorlagen zusammengetragen?" Springer kommt zu dem Resultat, daß eine einheitliche Leitung des Werkes zu verspüren ist, welche aus den Vorlagen das Brauchbare auswählte; wo jene mangelten, selbständig die Scenen entwarf und dafür sorgte, daß überall der gleiche oder ein verwandter Ton angeschlagen wurde.

Wir werden Kraus' und Springers Ausführungen nicht in allen Punkten folgen können. Daß die Bilder verschiedene Technik zeigen, ist auf den ersten Blick ersichtlich. Wir werden im folgenden zu zeigen haben, daß die Miniaturen von verschiedenen Malern stammen und zu verschiedenen Zeiten geschaffen worden sind, so daß nicht nur vier Hände tätig, sondern eine ganze Menge Künstler beschäftigt waren.

Für die Beschreibung der Hs. weisen auch wir auf die s. Z. grundlegende Arbeit von A. v. Oechelhäuser[1])[2]) hin, wie es auch Wallner in der letzten Arbeit, die über die Maness. Hs. geschrieben worden ist, tut[3]). In einer Anmerkung S. 502 erwähnt aber Wallner, daß man „allenfalls" auch heranziehen könne Schulz[4]). Und doch hat gerade Schulz in seiner Dissertation auf die vielfachen Ungenauigkeiten, ja bisweilen falschen Beobachtungen Oechelhäusers hingewiesen, was der Rezensent der Schulz'schen Dissertation Ehrismann[5]) rühmend hervorhebt. So muß man denn auch bei einer Untersuchung über die Miniaturen die Beschreibungen Oechelhäusers stets kontrollieren.

Wallner aaO. verzichtet von vornherein darauf, die Technik der Bilder zu behandeln, „mir ist nur um ihren Inhalt zu tun", sagt er, und er will den Inhalt prüfen, ob man etwas Biographisches herauslesen kann. Doch wenn man die Bilder auf biographischen Wert untersuchen will, muß man den Inhalt kennen, d. h. die Bilder richtig deuten, und die Bilder richtig deuten könnte man nur, wenn man sich auch eingehend mit der Technik der mittelalterlichen Bilder beschäftigt. „Erst wenn durch Betrachtung der technischen Ausdrucksmittel der künstlerischen

---

[1]) Ausführliche Würdigung gab schon Fr. H. v. d. Hagen: Bildersaal altdeutscher Dichter. Berlin 1856.

[2]) Oechelhäuser: Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg. Bd. II.

[3]) A. Wallner: Herren und Spielleute. P. B. B. XXXIII, 3. Heft, Halle 1908.

[4]) F. Schulz: Typisches der großen Heidelberger Lieder-Hs. Göttinger Diss. 1899.

[5]) G. Ehrismann: Zs. f. d. Ph. 35. 116.

Eigenart der Miniaturen Rechnung getragen ist, kann auf alles das eingegangen werden, was dargestellt werden sollte, d. h. auf die im gegebenen Falle vorliegenden Anregungen oder Beziehungen zur literarischen Unterlage."

2. Feststellung der verschiedenen Hände mit Hilfe der Technik.[1][2]

A. Klasse I, Klasse II, Klasse III: gleichzeitige Epoche, dieselbe Technik, vielleicht aber doch mehrere Maler ein und derselben Schule, eine Leitung = 110 Bilder.

B. Spätere Nachträge (französischer Einfluß):

Klasse IV, Klasse V, Klasse VI: gleichzeitige Epoche, verschiedene Hände = 20 Bilder.

Klasse VII: eine Hand = 4 Bilder.

Klasse VIII: eine Hand = 3 Bilder.

Klasse I = 37 Bilder.

1, 2, 3, 8, 11, 12, 13, 17, 22, 28, 30, 34, 38, 39, 42, 46, 50, 55, 56, 66, 67, 77, 84, 87, 92, 103, 106, 110, 113, 118, 122, 123, 124, 125, 133, 134, 135.

Klasse II = 53 Bilder.

9, 10, 14, 15, 16, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 40, 41, 44, 46, 47, 48, 51, 52, 53, 54, 57, 58, 60, 70, 71, 72, 81, 82, 88, 89, 95, 98, 100, 101, 102, 105, 107, 108, 111, 112, 117, 121, 136, 137, 138, 139.

Klasse III = 20 Bilder.

43, 49, 59, 61, 68, 69, 78, 79, 80, 83, 85, 86, 90, 91, 99, 104, 106, 116, 127, 140.

Aeußeren Anhaltspunkt für die Verteilung der Klassen gewährte die Einrahmung.

Klasse I zeigt ein blau-rot-goldenes Rautenmuster.

Klasse II ein parallellaufendes blau-rot-goldenes Streifenmuster.

Klasse III verschiedene schräglaufende Rechtecke.

Diese 110 Bilder stammen aus derselben Zeit und weisen eine einheitliche Leitung von einem heraldisch kundigen Maler auf; es ist aber zu vermuten, daß verschiedene Künstler der gleichen Schule an diesem Grundstock tätig waren.

Komposition: „Die Komposition weist einen fast einheitlichen Stil auf." Der Illustrator verfügt über kein großes künstlerisches Können, die Kompositionsgabe ist gering, es sind stets

---

[1]) Das Original wurde mir bereitwillig zur Benutzung von der Direktion der Heidelberger Univ.-Bibl. an Ort und Stelle zur Verfügung gestellt.

[2]) Ueber die Technik der Miniaturmalerei im allgemeinen vgl. Kronthal: Lexikon der technischen Künste. Bd. 2. Berlin 1899. S. 614—618.

wenige Figuren, zwei oder drei Personen allein, sinnend, im Gespräch mit einander begriffen. Die Komposition ist im allgemeinen ruhig bis auf die Kampfscenen, die dem Maler weniger glücken. Die Gruppenbildung besteht aus einem gedrängten Neben- und Hintereinander von Figuren, die Bilder zeigen bisweilen kein abgeschlossenes Ganzes, sondern die Pferde rechts und links sind durchschnitten und erwecken den Eindruck einer fortlaufenden Darstellung.

Jedenfalls unterscheidet sich die Komposition der Bilder der ersten Klassen wesentlich von den übrigen späteren Bildern, vielleicht aus dem Grunde, wie es Escher[1]) für die Wandgemälde in Töß annimmt, daß die Ungleichartigkeit der Kompositionen auf teilweise Benützung besserer resp. schlechterer Vorlagen beruht.

Farbe: Die Farbengebung ist leuchtend und kräftig. Purpurrot und Zinnober, Preußischblau und dunkles Grün bilden die Haupttöne, ferner orangegelb und lila. Die Gesichtsfarbe bildet ein zartes Rosa mit aufgesetztem Zinnoberrot. Nasenwinkel und Mund sind regelmäßig durch Zinnoberrot und die Nasenflügel durch braun (nicht schwarz, wie Kraus aaO. sagt) angedeutet. Die Hände zeigen durchweg denselben Fleischton wie das Gesicht und sind bisweilen lang und dünn. Die Haare sind braun und stark geringelt. Bei Frauen fallen sie lang kettenförmig hinunter. Bei jugendlichen Personen sind die Haare blond, bald heller, bald gelber, daneben herrscht graublaue Farbe für ältere Personen vor. Die Gewandung zeigt meistens eine karminrote Farbe. Wappen und Kronen sind durch Blattgold ausgezeichnet. Silber wird wenig angewendet. Die Panzerhemden haben eine graublaue Farbe, die Textur ist meistens durch schwarze Kreuzlage, zuweilen auch durch kleine gleichmäßig Horizontalkurven zwischen einfachen Vertikallinien angedeutet.

Bei der Anwendung der verschiedenen Farbe ist ganz ersichtlich, daß die Miniatoren weit davon entfernt waren, den Anschein der Wirklichkeit hervorzurufen. Rahn sagt darüber, „es war vielmehr das Streben der Illuministen darauf gerichtet, eine möglichst kräftige Harmonie der Farben und eine gefällige Abwechslung zwischen den einzelnen Bildern zu erreichen. Ja der Illuminist scheut sich nicht, Tiere in völlig naturwidriger Weise zu malen, wenn er damit die beabsichtigte Gesamtwirkung zu erreichen hofft. Wenn man aber vermutet, die Maler hätten sich beim Kolorieren der Bilder an Farbensymbolik gehalten, so ist das angesichts der beschränkten Palette, der immer und immer wiederkehrenden Farbe wohl kaum anzunehmen. Jedenfalls merkt man bei der Behandlung der Farbe, daß der Wert der farbigen

---

1) K. Escher: Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz. Stud. z. d. Kg. Bd. 71. Straßburg 1906. S. 55.

Gesamtwirkung denjenigen der Zeichnung und Ausführung bisweilen übertrifft."

Figur[1]): Fassen wir zunächst den Träger der Begebenheiten, den Menschen, ins Auge, so ist im allgemeinen hervorzuheben, daß von individuellen Zügen nicht die Rede sein kann; es ist das allgemein ästhetische Ideal des Menschen dieser Zeit. Jedoch müssen wir sagen, daß es den Illuministen bisweilen wohl gelungen ist, eine gut proportionierte Darstellung der menschlichen Gestalt zu erzielen. Mit Sicherheit werden die Körperumrisse behandelt, und der Maler hat es verstanden, eine Beziehung zwischen Körper und Gewand darzustellen. Auch die Bewegungen sind lebhaft. Noch ist allerdings der Maler nicht imstande, durch die Sprache des Gesichts zu uns zu reden, infolgedessen greift er mit Freuden zur Sprache der Hand[3]). Auf die Aktion der Hand ist daher besonders zu achten, auch im Heidelberger Sachsenspiegel[4]) und im Cod. Egberti zu Gotha[5]) finden sich derartige typische Fingerhaltungen. Da der Maler gerade durch die Hand die Situation verständlich machen will, wird sie infolgedessen oft zu groß gezeichnet. Das Auge[6]) hat oft etwas Schwimmendes, Träumerisches und wird als großes Ovalauge gezeichnet. Die Füße werden kräftig gegeben, mit hochgewölbtem Spann, kurzer und stumpfer Spitze. Von dem Kostüm, das die Menschen tragen, ist zu erwähnen, daß der Faltenwurf ruhige, klare Linien aufweist und sorgfältig studiert ist. Die Differenzierung der Personen ist deutlich angegeben, so daß die Hauptfiguren über die Hälfte der gesamten Bildhöhe einnehmen, die Nebenpersonen (Boten, Knappen usw.) ein Viertel.

Tiere: Auch die Tiere sind noch nicht anschaulich gezeichnet, es ist ein durchgehendes Schema; einige Beobachtung zeigt der Maler darin, daß er den Nasenrücken eingebogen, die Hufe klein und zierlich, die Mähne gelockt und den Schwanz geringelt darstellt.

Landschaft: Die Landschaft wird auf den Miniaturen nur spärlich verwendet. Schmale, farbige Streifen bezeichnen den Boden, die Bäume sind nicht naturgetreu, sondern haben einen meist dekorativen Charakter.

---

[1]) Julius Lange: Darstellung des Menschen. Straßburg 1903.

[2]) Burkhardt: Das Portrait in der Malerei. Basel 1898.

[3]) Sittl: Die Gebärden der Griechen und Römer. Leipzig 1890; Wundt: Völkerpsychologie. Bd. I (Sprache der Hand).

[4]) Karl v. Amira: Die Dresdner Hs. zum Sachsenspiegel usw. Leipzig 1902.

[5]) Lamprecht: Der Bilderschmuck des Cod. Egberti usw. (Altertumsfreund in Rheinland.) Heft 70, Bonn 1881.

[6]) Max Kemmerich: Die frühmittelalterliche Portraitmalerei in Deutschland bis zur Mitte des XIII. Jahrhunderts mit 38 Abb. München 1907; Waetzold: Kunst des Portraits mit 50 Bildern. Leipzig 08. Beide ausführlich besprochen von R. M. Meyer, Neue Jahrbb. 12. Leipzig09. XXIII und XXIV.

Architektur:[1]) Wie die Landschaft, so steht auch die Architektur in keinem Verhältnis zu den Figuren. Ebenso abgekürzt ist die Schilderung des Innenraumes. Meistens wird er gar nicht angedeutet. Geschieht es doch, so genügt ein Bogen, der einfach von einem Bildrand zum andern gespannt ist oder auf zwei Türmen ruht. Oben ist der Bogen mitunter durch ein besonderes Dach abgeschlossen, so daß ein torartiges Gebäude entsteht.

Dekoration: Außer der schon angegebenen verschiedenen Bordürenbehandlung müssen wir die Wappen[2]) als heraldisches Dekorationsmoment halten. Wallner ist dafür eingetreten, daß die Wappen zumeist naive Zutaten der Maler sind und auf heraldische Echtheit wenig Anspruch haben. Ein kurzer Vergleich mit den andern in Betracht kommenden heraldischen Denkmälern ergab für:

Klasse I als heraldisch echtes Wappen: 1, 2, 3, 8, 11, 13, 17, 22, 30, 38, 39, 50, 77.

Eventuell heraldisch (aber anderswo hergenommen): 12, 28, 34, 66, 67, 84, 103, 106, 110, 113, 122, 125.

Minnewappen: 42, 55, 56, 87, 118, 133.

Redendes Wappen: 45.

Klasse II heraldisch echt: 9, 10, 14, 16, 23, 24, 26, 27, 29, 32, 33, 36, 37, 41, 44, 46, 48, 51, 53, 54, 58, 60, 70, 71, 72, 81, 100, 101, 105, 112, 117, 136, 137.

Eventuell heraldisch: 15, 25, 35, 47, 88, 89, 95, 121, 139.

Minnewappen: 31, 40, 52, 57, 98, 102, 107, 108, 111, 138.

Redendes Wappen: 105.

Klasse III heraldisch echt: 43, 49, 61, 80, 116, 127, 140.

Eventuell heraldisch: 59, 83, 85, 86, 99, 109.

Minnewappen: 68, 78, 79, 90, 91, 104.

Aus dieser Zusammenstellung geht schon hervor, daß auffallend viel heraldisch echte Wappen den Bildern beigegeben worden sind. Wir werden danach annehmen können, daß der Maler den Dichtern in und um Zürich heraldisch echte Wappen gibt; ferner solchen, die durch die Lieder und ihre Persönlichkeit weit bekannt waren. Wußte der Maler von dem Dichter nichts, so fügte er ein Phantasiewappen hinzu.

Auch dekorativen Charakter haben vielfach die Spruchbänder, die auf den Bildern angebracht sind. Der Maler der ersten Klasse bevorzugt augenscheinlich diese Art von Dekoration. Bis Blatt 51 finden sich durchweg große Spruchbänder; später kommen sie selten vor. Beschriebene Spruchbänder und Bücher

---

[1]) Zemp: Die schweizerischen Bilderchroniken und ihre Architekturdarstellungen. Zürich 1897. S. 170ff.

[2]) Zangemeister: Wappen, Helmzierden u. Standarten. Heidelberg 1892.

finden sich nur drei. Zum Schluß gehören auch noch zur Dekoration die vielfachen Baumstilisierungen[1]).

Spätere Nachträge. Klasse IV:

Als gemeinsames äußeres Zeichen sämtlicher späterer Nachträge hat schon Oechelhäuser auf die Liniierung des Pergamentes und die verschiedene Umrahmung hingewiesen. Die von Oechelhäuser dem ersten Nachtragsmaler zugeteilten Bilder lassen sich aber noch in verschiedene Klassen teilen, die zwar zeitlich zusammenliegen, deren Technik aber die Voraussetzung verschiedener Hände erfordert.

Zu Klasse IV gehören:

Kraus Nr. 4 (König Wenzel von Böhmen) fol. 10.
Kraus Nr. 5 (Herzog Heinrich von Breslau) fol. 11b.
Kraus Nr. 7 (Markgraf Heinrich von Meißen) fol. 14b.
Kraus Nr. 128 (ohne Namen) fol. 394.

Daß fol. 10, auf dem das Bild zu König Wenzel sich befindet, erst später als Nachtrag hinzugefügt ist, geht schon daraus hervor, daß es an einem schmalen Pergamentstreifen angeklebt und viel kürzer als die anderen Blätter ist. Auch fol. 11b hängt mit einem kleinen Pergamentstreifen zusammen, an den fol. 8 befestigt ist.

Komposition: Die ganzen Nachträge weisen in der Komposition viel mehr Figuren auf. Während in Klasse I—III zwei, höchstens drei Figuren vorkamen, sind die Bilder des Nachtrages durch viele Personen belebt.

Auf dem Bilde Nr. 4 thront ein König, das goldene Lilienszepter in der Rechten, mit der Linken den Pokal aus den Händen des rechts unterhalb vor ihm stehenden Vasallen entgegennehmend. Ganz symmetrisch ist die Komposition angeordnet. Links ein stehender und ein knieender Ritter mit einem Schwertgurt, rechts zwei Vasallen, von denen der eine auch steht, der andere kniet und davor als Rückschieber verwendet zwei kleine Spielleute[2]). Wir sehen hier den Versuch des Malers räumlich zu wirken, indem er als raumbildende Faktoren zwei vorn kniende Figuren hinstellt. Aber es ist ihm nicht gelungen, eine Raumwirkung zu erzielen. Das Hintereinander ist ihm zum bloßen Uebereinander geworden.

Auf dem Turnierbild (Kraus Nr. 5) ist der Mittelpunkt des Bildes der auf prächtig gezäumten Roß reitende Ritter. Mit erhobener Hand erhält er von einer Dame als Turnierdank einen Kranz. Links zwei reitende jugendliche Gestalten, die Rennlanze

[1]) A. E. Brinkmann: Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei. Stud. z. d. Kg. Heft 69. Straßburg 1906.

[2]) Diese Manier, die Szenen in zwei Plänen übereinander anzuordnen, findet sich auch in vielen andern Bilder-Hss. dieser Zeit. Vgl. Rahn: Psalterium aureum Taf. X. Im Bald. Taf. III, 24.

und Helm tragen. Musiker und Ausrufer umgeben den Helden, unten erscheinen wiederum zwei kleine Gestalten, den Ruhm des Siegreichen verkündend. Von der Brüstung schauen mit lebhafter Anteilnahme vier Damen.

Während die beiden ersten Bilder Ritterszenen darstellen, finden wir auf dem dritten Bild eine Jagdszene. Ein fürstlicher junger Herr befindet sich mit seinem Knappen auf der Reiherbeize. In der Luft tobt der Kampf der Vögel, rechts sehen wir einen Knappen, der vom Pferde gestiegen ist und auf die auf dem Boden liegenden Vögel deutet. Das letzte der Bilder (Kraus Nr. 28) stellt eine Beschäftigung aus dem täglichen Leben dar, eine Schnitterszene, vielleicht ein altes Monatsbild.

Farbe: Die Palette dieses Nachtragsmalers unterscheidet sich deutlich von der der früheren Künstler. Die Farben sind nicht so prächtig, nur hier und da kommt eine leuchtende Farbe zum Vorschein. Der Umriß und die Hauptlinien der Gewandung sind mit schwarzen Linien umzogen. Die Hauptfarben sind: lila, braun, rosa. Die Kleidung ist vielfach gestreift: lila-braun, lila-weiß. Die Gesichtsfarbe ist ein blasser Fleischton mit hin und wieder aufgesetztem Rot. Die Brauen, Nasenrücken und Mundwinkel sind braun. Die Augen werden durch schwarze Punkte bezeichnet. Mund und Kinnansatz ist rot wiedergegeben; das Haar hellbraun geringelt. Die Kleidung fällt in langen Linien, ohne rechte Faltenbehandlung herab. Der Panzer der Ritter ist schwarz mit Silber. Die Farbe der Pferde ist auch bei diesem Maler ganz willkürlich: blau, rosa, hellbraun.

Figur: Die menschliche Gestalt ist schon ziemlich naturgetreu behandelt. Es herrscht ein gutes Verhältnis der einzelnen Körperteile. Die jugendliche Gestalt des jagenden fürstlichen Herrn ist ganz trefflich dargestellt.

Die Tiere sind dem Maler nicht so gelungen, obwohl er gerade für diese besondere Vorliebe zu haben scheint. Die Vögel sind noch ganz kindlich gezeichnet, in gleicher Weise auf dem Bilde der Vogeljagd wie auf dem Schnitterbild. Auch die Pferde auf dem Bilde (Kraus Nr. 7) sind steif und leblos, während die Hunde auf dem Bilde (Kraus Nr. 28) ganz natürlich wiedergegeben sind.

Landschaft: Die Landschaft ist durch gewellten Boden angedeutet, das Ährenfeld durch vertikale braune Linien.

Architektur: Das Raumgefühl fehlt diesem Maler noch vollständig, König Wenzel thront direkt auf den Häupten seiner Untertanen. Der Balkon (Kraus Nr. 5) ist auch nur eine Kulisse.

Dekoration: Die Umrahmung ist ganz verschieden von den früheren. Zwischen zwei schmalen roten Streifen befindet sich ein farbiger, grün mit gelblichem Rankenzug, abwechselnd mit dunkelgrünen Eichenblättern und goldenen Eicheln. An den vier

Ecken befinden sich Goldquadrate. Bisweilen ist der Grund auch hellgrün, mit Ranken und rötlichen Blättern, oder rot mit grünen Blättern (Kraus Nr. 128: blau-roter Grund mit goldenen Quadraten). Die heraldische Dekoration durch die Wappen ist auf den ersten drei Bildern richtig angebracht. Auf dem letzten Bilde fehlt das Wappen.

Klasse V:

Kraus Nr. 18 (Graf Albrecht von Heigerlo) fol. 42a.
Kraus Nr. 21 (Bruder Eberhart von Sax) fol. 48b.
Kraus Nr. 63 (Marschall Albrecht von Rapprechtswil [ohne Bezeichnung]) fol. 192b.
Kraus Nr. 73 (Christian von Luppin [ohne Bezeichnung]) fol. 226b.
Kraus Nr. 75 (Düring [ohne Bezeichnung]) fol. 229b.

Klasse V unterscheidet sich von der vorhergehenden ganz auffallend durch die Wahl des Stoffes und durch die Vorliebe der Architekturanwendung. Auf jedem Bilde befindet sich in irgend einer Weise Mauerwerk oder Andeutungen davon.

Komposition: Die Komposition geht auf Nr. 18 wild durcheinander. Es ist ein blutiger Kampf dargestellt vor einer Burg, die die ganze rechte Hälfte des Bildes einnimmt. Zu Fuß und Pferde kämpfen die Scharen, während aus dem Burgfenster mit entsetzten Gebärden drei Frauen an dem Kampfe Anteil nehmen.

Auf Nr. 21 wird der Innenraum einer Kirche dargestellt; ein älterer Mönch betet knieend vor einem Altar, auf dem sich Maria mit dem Jesuskind befindet. Der Schriftzettel über den gefalteten Händen ist der einzig beschriebene der ganzen Sammlung. Auf dem Zettel steht:

dirre kranke presant[1])
vrove si dir gesant
empfahe in von mir für gůt
dur dinen tugentlichen můt
iemer si von dir bewart
von sax brůder Eberhart

Da außerdem als erstes und einziges Mal sich auf diesem Bilde oben ein Monogramm KR befindet[2]), kann man für diese durch die Technik zusammengehörige Bilderserie daran denken, daß sie von diesem Maler KR angefertigt worden ist[3]).

Die Komposition in Nr. 63 ist die einer üblichen Turnierszene. Nr. 73 zeigt die Verfolgung eines schwarzbärtigen, aus-

[1]) Oechelhäuser: aaO. S. 177 deutet diese Stelle nicht richtig, „als Geschenk für einen Kranken"; es heißt: „diese kleine Gabe."
[2]) Diese Mitteilung verdanke ich Herrn Prof. Pfaff, Freiburg i. B.
[3]) Vielleicht, als sich die Hs. bei dem Freiherrn v. Hohensax befand (?).

ländisch aussehenden Mannes, der sich auf einem Pferde in das Burgtor flüchtet. Wiederum ist die ganze rechte Seite mit der Burg ausgefüllt, während links der Verfolger mit seinem galoppierenden Pferde dargestellt wird. Auf dem letzten Bilde Nr. 75 füllt wiederum die Burg die ganze Fläche des Bildes aus. Vier Ritter mit Bogen, Fackeln und Äxten versuchen die Burg zu stürmen, während aus der Burgöffnung Männer und Frauen Steine werfen.

Farbe: Auch diese Klasse (von fünf Bildern) unterscheidet sich von den vorhergehenden ganz besonders durch die Farbengebung. Als Hauptton finden wir ein frisches Karmin, Rosa, Lila und Hellgelb. Die Farbe des Gesichts ist eine weißlich-rosa Fleischfarbe. Brauen, Augen, Nasenrücken sind braun, Mund und Kinnansatz rot. Das Haar ist dunkelgelb und geringelt, der Panzer der Ritter schwarz, und bei den anstürmenden Feinden (Nr. 75) bläulich. Besonders auffallend ist bei dieser Gruppe die Farbenbehandlung der Mauern und der architektonischen Umrahmung. Am besten sehen wir dies auf dem Bilde Nr. 75. Auf einem lila Unterbau, der durch vertikal aufgesetzte weiße Striche in Rechtecke geteilt ist, sind zwei bedachte Türme angebracht. Der rechte hat eine rosa Farbe und ist durch weiße Wellenlinien und Punkte marmoriert. Das Dach ist mit hellblauen Ziegeln bedeckt und wird oben durch einen goldenen Knopf abgeschlossen, eine Eigentümlichkeit, die auf all diesen Bildern in gleicher Weise wiederkehrt. Der linke, dunkelgelbe Turm ist mit weißen Punkten gesprenkelt.

Auf dem Bilde Nr. 73 ist das Mauerwerk mit abwechselnd lila und bräunlicher Farbe in gleicher Weise marmoriert, in Form von Rechtecken. Auch hier schließt das rote Ziegeldach eine goldene Kugel ab.

Auf dem Bilde Nr. 63 drückt der Maler die Vorliebe für die Anwendung der bunten Architektur dadurch aus, daß er die Turnierszene durch rosa und hellblau marmorierte Mauerstücke einrahmt, getrennt durch Goldquadrate. Über der Szene bringt er ein rotes Ziegeldach an und schließt die beiden Enden mit goldenen Kugeln ab, während in der Mitte sich eine gelbe Kugel befindet.

Das Bild Nr. 21 mit dem knieenden Priester wird auch von rosa marmoriertem Mauerwerk umrahmt; hier ist der Abschluß kein Dach; sondern es befinden sich zwei gotische gelbe Bogen, auf deren Spitzen — der Situation angemessen — je ein goldenes Kreuz angebracht ist.

Wieder einen Turm zeigt das Bild Nr. 18. Diesmal dunkelgrün, aber in gleicher Weise marmoriert, mit hellblauen Bogenfenstern als Aufsatz, der wieder durch ein rotes Ziegeldach mit gelber Kugel abgeschlossen wird.

Wir haben diese Farbenbehandlung der Architektur eingehender behandelt, um diesen Maler speziell dadurch vor den anderen zu charakterisieren.

Figur: Die menschliche Gestalt ist in ihren Proportionen zwar etwas unbeholfen ausgeführt; jedoch zeigt sich überall das Bestreben, wirklich gesehene Menschen mit einiger Individualisierung darzustellen. Das beste Beispiel ist der knieende Priester auf dem Bilde Nr. 21, dessen treuherzig, glaubensvoller Blick auf die Jungfrau gerichtet ist. Der Maler bemüht sich, das Gesicht durch die Mischung von gelb-rötlichem Farbenton zu charakterisieren. Er betont die Augenumrandungen, deutet durch braune Pünktchen den sprießenden Bart an und malt endlich zur Kennzeichnung des Alters die Haare bläulich-weiß. An diesem Bilde scheint überhaupt der Maler mit großer Liebe und Genauigkeit gearbeitet zu haben.

Die Tiere sind mit der üblichen Willkür in der Farbengebung behandelt. Auf Nr. 21 bringt der Maler an den Ecken des Kircheninnern kleine zierliche Vögel an.

Landschaft: Die Landschaft ist auf Nr. 63 und 73 angedeutet durch einen gelben, resp. rötlich gewellten Streifen, der durch eine schwarze Linie abgeschlossen wird. Die Felsen auf Nr. 75 sind große, runde, gelbe und rosa Blöcke.

Architektur: Über die Farbengebung der Architektur haben wir schon gesprochen. Die ganze Behandlung zeigt entschieden einen starken Fortschritt gegen die früheren Bilder der Manesse. Hs. Hier sind es nicht bloße Kulissen; sondern es ist tatsächlich der Versuch gemacht, perspektivisch zu wirken.

Dekoration: Die Umrahmung besteht zweimal in architektonischer Begrenzung (Nr. 21 und 63).

Nr. 18: zwischen dünnen, schwarzen Leisten ein roter Untergrund mit Goldranken, an den vier Ecken Goldquadrate.

Nr. 63: zwischen roten Leisten ein grüner Grund mit goldenen Rosetten, ebenfalls Goldquadrate.

Nr. 75: zwischen roten Leisten ein hellgrüner Grund mit grünen Ranken und goldenen Früchten, in gleicher Weise Goldquadrate.

Heraldische Dekoration: Die Bilder Nr. 18, 21 zeigen heraldisch echte Wappen. Nr. 73, 75 sind eventuell heraldisch. Nr. 63 hat kein Wappen.

Klasse VI.

Kraus Nr. 6 (Markgraf von Brandenburg mit dem Pfeil) fol. 13a.

Kraus Nr. 20 (Jakob von Warte) fol. 46b.

Kraus Nr. 62 (Johann von Ringenberg [ohne Bezeichnung]) fol. 190b.

Kraus Nr. 74 (Heinrich Hetzbolt von Weißensee) fol. 228a.

Kraus Nr. 76 (Winli) fol. 231a.

Kraus Nr. 93 (Meister Heinrich Teschler [ohne Bezeichnung]) fol. 281b.

Kraus Nr. 94 (Rost, Kirchherr zu Sarnen) fol. 285a.

Kraus Nr. 96 (der Schulmeister von Esselingen [ohne Bezeichnung]) fol. 292b.

Kraus Nr. 114 (der junge Meisner [ohne Bezeichnung]) fol. 339a.

Kraus Nr. 119 (Süßkind, der Jude von Trimberg) fol. 355a.

Kraus Nr. 126 (Regenbogen [ohne Bezeichnung]) fol. 381a.

Komposition: Auf dem Bilde Nr. 6 (zu Markgraf von Brandenburg), das übrigens mit rosa Seide angeheftet ist (also auch dadurch schon als Nachtrag kenntlich), ist eine Schachszene dargestellt. Ganz symmetrisch befinden sich links vorn zwei kleine Musikanten mit Fanfaren, rechts ein Trommler und ein Pfeiffer. Aber diese Figuren, die als Rückschieber benutzt sind, vermögen es doch nicht, die Spielenden (rechts Dame, links Herr) in der Tiefe erscheinen zu lassen. Auch ist das Brett perspektivisch falsch gezeichnet; es steht als einfaches Quadrat senkrecht da, ohne in den Raum zu gehen. Unwillkürlich macht das Bild den Eindruck einer Kopie.

Auf dem Bilde Nr. 20 (zu Jakob von Warte) herrscht eine äußerst lebhafte und anschauliche Komposition. Der im Bade sitzende Greis wird von einem knieenden Mädchen massiert, während seine Linke nach einem goldenen Becher greift, der ihm von einem anderen Mädchen gereicht wird; in der Mitte steht eine dritte jugendliche Gestalt, die im Begriff ist, dem Greis einen Blütenkranz aufzusetzen. Ein weit verzweigter Lindenbaum breitet seine Äste über die Gruppe aus, die noch belebt wird durch das von einer Magd angefachte Feuer in der rechten Ecke.

Nr. 62 (ohne Bezeichnung) zeigt einen Kampf zweier Jünglinge zu Fuß; mit gespreizten Beinen stehen sie da und kämpfen mit Schwertern und kleinen Schilden. Aus den Balkonöffnungen schauen drei junge Mädchen.

Nr. 74 stellt eine Eberjagd da. Der reitende Jäger stößt das Schwert tief in den Rücken des Ebers hinein, so daß das Blut weithin spritzt. Ebenso bohrt der stehende Begleiter sein kurzes Schwert tief in des Ebers Rücken; während sich der Hornbläser auf einen Baum flüchtet, der sich bedenklich biegt.

Auf dem Bilde Nr. 76 spielt sich die Handlung auf der linken Seite ab. Ein Ritter sitzt zwischen zwei Damen und erhält von der linken einen Ring als Liebeserhörung. Die rechte Seite des Bildes wird dadurch ausgefüllt, daß ein Knappe das feurige Roß hält und es zu beruhigen sucht. Die ganze Szene ist unter ein weißes Zelt gesetzt.

Das Bild Nr. 93 (ohne Bezeichnung) zeigt eine Frau auf dem Lager aufrecht sitzend. Ihr Oberkörper ist entblößt, und mit der rechten Hand führt sie eine Schwurbewegung aus; davor kniet bittend ein Mann, links in der Ecke befindet sich eine knieende Dienerin, rechts ein stehender Knappe. Bei dieser Szene ist der Innenraum durch ein wellenförmig aufgehängtes Tuch angedeutet.

Auf dem Bilde Nr. 94 schneidet eine Dame einem vor ihr knieenden Manne den Schopf ab. Er greift mit der Rechten an das Bein der Dame. Rechts sitzt eine Dienerin. Rechts und links fügt der Maler symmetrisch zwei Bäume hinzu.

Auf dem Bilde Nr. 96 (ohne Bezeichnung) sitzt links erhöht ein Schulmeister mit geschwungener Rute vor einem Lesepult. Senkrecht unter ihm sitzen zwei Jungen, die auf ein Buch weisen, das zwischen ihnen liegt Auf der rechten Seite des Bildes, tiefer sitzend als der Schulmeister, befindet sich ein Adjunkt, ebenfalls mit geschwungener Rute, während vor ihm zwei kleine Jungen im Hemdchen sitzen und bittende, resp. abwehrende Bewegungen machen. Die Szene ist durch zwei oben angebrachte Bogen in den Innenraum versetzt.

Bild Nr. 114 (ohne Bezeichnung) stellt ein Kugelspiel dar; die Komposition ist durchaus gut verteilt: links die sich bückenden und zielenden Gestalten, rechts der Tisch mit Erfrischungen und der Diener, der Wein aus einer Kanne schenkt.

Auf dem Bilde Nr. 119 sitzt links auf einem Sessel ein Bischof mit dem Krummstab. Rechts tritt mit dem Judenhelm ein bärtiger Mann heran, der eine bittende Bewegung macht. In der Mitte stehen zwei jugendliche Gestalten, die (wie die Gebärdensprache anzeigt) auch lebhaften Anteil an dem Gespräch nehmen. Auch diese Szene ist durch zwei darüber gespannte gotische Bogen in den Innenraum versetzt.

Nr. 126 (ohne Bezeichnung) gewährt uns einen Blick in eine Rüstwerkstatt. In der Mitte sitzen zwei Gestalten eifrig disputierend, die linke mit Schurz hält einen Hammer; links vorne sitzt ein Gehilfe, auch im Schurz; mit der Feile bearbeitet er eine Spore, rechts in der Ecke steht als Gegengewicht ein anderer jugendlicher Mann. Auch diese Szene ist durch Anbringung von zwei gelben gotischen Bogen in den Innenraum versetzt.

Farbe: Die Hauptfarbe, durch die sich diese Serie von den übrigen unterscheidet, ist ein dick aufgetragenes tiefes Dunkelblau, das auf jedem der Bilder in irgend einer Weise angewandt wird, besonders bei Mänteln. Außerdem ist Hell-lila des Malers Lieblingsfarbe, aber in einer andern Mischung wie in den vorigen Bildern. Lila tritt uns entgegen in der Umrahmung, der Architektur, den Kleidungsstücken usw. Als dritte Lieblingsfarbe erkennen wir ein außerordentlich kräftiges und frisches Karminrot,

das neben der Umrahmung besonders gern für Gewänder benutzt wird. Die Palette dieses Malers ist ungemein abwechslungsreich und führt angenehme, satte Farben. Die Gesichtsfarbe besteht in starker weiß-rötlicher Mischung; Nasenrücken braun, Mund und Kinnansatz rot.

Figur: Die Gestalten machen alle einen etwas steifen, unnatürlichen Eindruck. Auch hier haben wir das Gefühl, als ob der Maler nicht mit seinen Figuren lebt, sie nicht schaut, sondern nur sich sklavisch in jeder einzelnen Bewegung an ein Vorbild hält. Das Gewand fließt in langen Linien an dem schlanken Körper hinab. Der Faltenwurf ist nicht bewegt, er wird durch schwarze Linien angedeutet. Bemerkenswert ist, daß die meisten Figuren unter dem langen lila Obergewande ein rotes Untergewand tragen, das an den Ärmeln sichtbar wird. Außerdem fällt der Schleier (als Kopftuch der Dame) und die pelzverbrämte Mütze der Herren auf, deren herabfallendes Tuch bald verschlungen erscheint (Nr. 6), bald lang herunterhängt (Nr. 96, 119). Interessant ist auch der spitze Hut der Jagenden mit gelben Bändern (Nr. 74, 114).

Von Tieren finden sich auf Nr. 20 in den Ästen des Lindenbaumes zwei zierliche, braune Vögelchen. Die Jagdszene auf Nr. 74 zeigt ein wenig anschaulich gezeichnetes, blaues Pferd, einen grauen Eber mit großen Zähnen, und drei Hunde; einen kleineren gelben, am Rücken blutend, einen feuerroten, der in den Bauch des Ebers beißt, und einen schwarz und weiß gefleckten, der auf den Rücken des Ebers springt. Zwei kleine bunte Vögel befinden sich auf dem blühenden Baum Nr. 114. Diese Vorliebe für die Tiere ist charakteristisch für den Maler dieser Serie; wo er es irgendwie konnte, hat der Maler seine Vorliebe angebracht.

Landschaft: Die Landschaft ist durch einen flachen grünen Streifen angedeutet. Auf dem Bilde Nr. 20 zieren Gräser und Blumen den Rasen, auf dem der breitästige Lindenbaum seine Zweige ausstreckt. Etwas mehr von dem grünen, mit parallel schwarzen Streifen versehenen Rasen gibt der Maler auf dem Bilde der Eberjagd. Gleichfalls zwei grüne Bäume sind zu sehen auf dem Bilde Nr. 94. Den besten und weitesten Rasen finden wir auf Nr. 114, der Baum allerdings erscheint stilisiert und ist vielleicht später hinzugefügt.

Architektur: Von der Architektur macht dieser Maler, im Gegensatz zu den vorigen einen sparsamen Gebrauch. Hin und wieder finden sich Bogenöffnungen.

Dekoration: Als Umrahmung haben alle Bilder eine schmale Randleiste, die in den meisten Fällen schwarz, dreimal rot ist. Dazwischen befinden sich auf dunkelblauem Grunde goldene Sterne, auf rotem oder blauem Grunde goldene Rosetten oder goldene Eichenblätter, auf grünem Grunde goldene Herzen

oder kleine goldene Kugeln. Die vier Ecken sind ausgefüllt durch goldene Quadrate. Besonders charakteristisch ist noch eine schablonenhafte Anwendung eines schwarzen Kugelkreuzes, das überall als Füllsel verwendet ist.

Heraldische Dekoration: Nr. 6, 20, 76, 119 zeigen richtig heraldische Wappen.

Eventuell heraldisch: Nr. 62, 74.

Redendes Wappen: Nr. 93, 94, 126.

Ohne Wappen: Nr. 96, 114.

Klasse VII:

Kraus Nr. 129 (ohne Namen; auf fol. 395b steht Rubin von Rüdiger CVI) fol. 395a.

Dieses Blatt hängt zusammen mit fol. 406, das leer ist.

Kraus Nr. 130 fol. 396a (ohne Namen; auf fol. 396b steht der kol von Nússen CVII).

Dieses Blatt hängt zusammen mit fol. 405, das leer ist.

Kraus Nr. 131 fol. 397b (ohne Namen; auf fol. 398a steht der Dürner CVII).

Dieses Blatt hängt zusammen mit fol. 404a, auf dem nur einige Strophen stehen, während fol. 404b leer ist.

Kraus Nr. 132 (auf fol. 399a steht von später Hand Meister Heinrich Frowenlob CVIII).

Daß diese ganze Lage, die von fol. 395a bis fol. 406b reicht, als Nachtrag, und zwar als zweitjüngster der Sammlung hinzugefügt ist, geht aus verschiedenen Umständen klar hervor.

Wie wir gesehen haben, tragen die Überschriften der Lieder die Nr.: CVI, CVII, CVII, CVIII.

Sie unterbrechen damit die Reihenfolge der ursprünglichen Sammlung, die bei Rosenhein mit Nr. CVI auf fol. 394b aufhört und erst wieder auf fol. 405a beginnt mit dem Bilde des Sûnenburg, der die Nr. CVII trägt. Also zwischen diesen ist die Lage eingefügt, die die bezeichneten Bilder enthalten, und die dieselbe Nummerierung tragen wie das vorgehende und das folgende Bild.

Für die Zusammengehörigkeit der Bilder spricht ferner, daß bei allen über den Bildern keine Überschrift stand.

Die Bilder sind alle vier auf liniiertem Pergament gemalt, in der Mitte durch zwei durch das ganze Bild gehende Vertikalen gekennzeichnet.

Auch die Umrahmung ist auf fol. 396a, 397a, 399b im Stil genau dieselbe.

Komposition: Die Komposition läßt schon vermuten, daß wir es mit einem verhältnismäßig späten und fortgeschrittenen Nachtrag zu tun haben. Leben und Frische beseelt die Darstellung. Wie eindringlich weist der Jüngling auf dem Bilde Nr. 129 auf den immerhin gut gezeichneten Wald, wohin ihn das

schlanke Mädchen, das er an der rechten Hand festhält, begleiten soll. Doch sie beugt ihren Körper zurück und wehrt mit der linken Hand ab.

Auch die Komposition auf Bild Nr. 130 ist gut und deutlich. Links befindet sich der Schütze, rechts auf einer Anhöhe steht ein Baum, auf dem Vögel sitzen; in der Mitte hält ein Diener, auf einem Rosse sitzend, mit der Linken das Pferd seines Herrn, mit der Rechten weist er auf die Vögel.

Auf dem Bilde Nr. 131 ist eine Turnierszene dargestellt. Zwei Ritter sprengen gegeneinander; in der Mitte ist eine Jungfrau, die auf einem Pferde sitzt, im Begriff, dem rechts Reitenden die Lanze zu reichen. Auf dem Balkon nehmen vier Mädchen lebhaften Anteil.

Das letzte Bild (Nr. 132) zeigt einen in der Mitte stehenden Geigenspieler, umgeben von einem Kreis von Spielleuten. Die Anordnung ist ganz symmetrisch, links und rechts je vier Spielleute; darüber links oben auf gelbem Thron eine fürstliche Person, die mit der rechten Hand in horizontaler Richtung weist, während die linke mit einem Stock nach unten deutet.

Farbe: Als Hauptfarben werden ein kräftiges Rot, Grün und Hell-lila verwendet. Die Anhöhen und Baumstämme sind braun. Die Gesichtsfarbe ist rötlich, dick aufgelegt und infolgedessen stellenweise abgeblättert. Die Augen zeigen schwarze Punkte auf weißer Fläche. Brauen, Nasenrücken und Mundwinkel sind braun, während Mund und Kinnansatz rot gemalt sind. Reichliches Rot ist auf den Wangen und unter den Augenbogen aufgesetzt. Die Haare sind bei jugendlichen Personen strohgelb und stark geringelt. Auf dem Frauenlob-Bild ist die Haarfarbe bei einigen Personen dunkelbraun, bei den älteren graublau.

Figur: Die menschliche Gestalt ist groß und schlank gezeichnet. Der kleine Kopf geht ungefähr siebenmal in die Figur hinein. Die Gewänder sind lang fließend und reichen in glatten Linien, ohne besondere Faltengebung, bis auf die Knöchel. Der Jagdanzug auf dem Bilde Nr. 130 ist ein gegürtetes Gewand, das bis zum Knie reicht. Auffallend sind bei den Bildern die vielfach vertikal und horizontal gestreiften (blaugelb, rotgelb) Kleider der Jünglinge.

Tiere sehen wir auf dem Bilde Nr. 130. Es sind rosa und hellblaugraue Pferde, die recht unvorteilhaft und plump wiedergegeben sind. Die Vögel dagegen sind zierlich dargestellt.

Landschaft: Die Landschaft ist bei allen vier Bildern durch denselben grünen Boden angedeutet, durch gewellte schwarze Parallelstriche belebt und mit rot hervorsprießenden Stielen versehen. Bäume aller Art treten uns auf Nr. 129 und 130 entgegen. Der Wald ist durch die acht Bäume und Bäumchen gut charakterisiert. Ganz realistisch hebt sich vom Stamme die Baum-

krone ab. Auf Bild Nr. 129 sehen wir trefflich gezeichnete Linden- und Eichenblätter, ja auf dem Bilde Nr. 130 bemerken wir sogar Früchte an dem Baume.

Architektur: Von der Architektur-Anwendung finden wir auf den Bildern nur die Balkonrampe des Turnierbildes.

Dekoration: Die Umrahmung zeigt auf Nr. 130, 131 und dem letzten Bilde ein Rosettenmuster, das zwischen zwei dünne rotbraune Umfassungsleisten gesetzt ist. Es herrscht ein helles Lila hervor, dazwischen sind blaue Felder mit goldenen Tupfen und aufgesetztem Weiß verwendet. Die vier Ecken sind durch Goldquadrate ausgefüllt. Das Bild Nr. 129 zeigt ebenfalls die goldenen Eckquadrate; das Bordürenmuster ist etwas geändert, indem zwischen zwei schwarzen Umfassungsleisten sich ein goldenes Linienmuster schlängelt, umgeben von blauen und roten Dreiecken; jedoch finden wir auch auf diesem Bilde das aufgesetzte Weiß.

Als heraldische Dekoration tritt nur auf dem Turnierbild das Wappen des links anreitenden Ritters deutlich hervor (auf weißem Felde unter einem roten Dachgehäuse eine Glocke). Außerdem ist noch auf dem Frauenlob-Bild das redende Wappen mit dem Frauenkopf vorhanden. Die beiden andern Bilder haben keine heraldische Dekoration.

Klasse VIII:

Kraus Nr. 19 (Graf Werner von Hornberg) fol. 43b.

Kraus Nr. 64a (Herr Otto vom Turne) fol. 196a.

Kraus Nr. 165 (Herr Goesli von Ehenheim) fol. 197b.

Die angefangene Zeichnung auf fol. 196a (die Paginierung weist zweimal 195, 196 auf) halte ich für einen ganz späten Versuch, die Turnierszene des letzten Bildes nachzuzeichnen.

Auf die Zusammengehörigkeit der Bilder als Nachtrag weist der Umstand hin, daß sie auch schon im alten Verzeichnis als Nachträge später hinzugefügt sind, und zwar Graf Werner von Hornberg mit Nr. XVII (während im Grundstock Gottfried von Neifen auch die Nr. XVII trägt). Herr Otto vom Turne und Herr Goesli von Ehenheim sind beide als Nr. XIX bezeichnet, während im Grundstock auch dieselbe Nummer der von Wildonie führt.

Auf das späte Hinzufügen der Bilder weist auch die Beobachtung, daß die zu den Bildern gehörigen Blätter leer sind.

Mit fol. 43 hängt das leere Pergamentblatt fol. 45 zusammen, mit fol. 196 hängt das leere Pergamentblatt fol. 197 zusammen (auf fol. 197b ist das Bild von Ehenheim gemalt).

Auch die Umrahmung weist auf Zusammengehörigkeit.

Komposition: Die Komposition der Bilder ist recht gut. Auf dem Turnierbild Nr. 65 befinden sich zwei Ritter, die gegeneinander sprengen (rechts wird noch ein dritter sichtbar). Von der Terrasse schauen drei Damen dem Turnier zu.

Auf dem Bilde Nr. 64a steht ein Mann unter einem blühenden Baume. Mit seiner linken Hand empfängt er von der neben ihm stehenden Dame das Wappen, und mit der rechten von einer andern die Helmzier.

Das Bild Nr. 19 führt uns einen Kampf vor: die Erstürmung einer Burg. Hier geht die Komposition wild durcheinander.

Farbe: Von allen Bildern der Manesse. Hs. sind diese entschieden die farbenfreudigsten und frischesten. Besonders unterscheiden sich diese Bilder von den anderen dadurch, daß die Zeichnung der Gesichtsteile mit grauen Strichen vorgenommen ist, daß die großen Köpfe eine weißliche Gesichtsfarbe aufweisen, mit etwas auf den Wangen aufgelegtem Rot. Die Augen sind schwarz; Brauen, Nasenrücken und Kinnansatz braun, die Haare hellgelb und sanft geringelt. Bemerkenswert ist die auf diesen Bildern einzig vorkommende Art der um den Kopf geschlungenen Zöpfe, wie sie die Damen auf dem Bilde Nr. 19 und Nr. 65 aufweisen. Als Hauptfarbe für die Bekleidung dient ein helles Lila. Auf dem Bilde der Burgerstürmung tragen die Krieger einen hell-lila Mantel, die Pferde eine ebensolche Decke. Die Dame, die aus der Burgöffnung herausschaut, hat ein lila Kleid; auch die Architektur ist in der Hauptsache lila gehalten. Auf dem Bilde Nr. 64a ist der Mann in der Mitte in ein hell- und dunkel-lila gestreiftes Gewand gekleidet; ebenso hat die links stehende Dame ein Obergewand von der gleichen Farbe.

Außerdem ist diese Serie durch ein prachtvolles, leuchtendes Rot ausgezeichnet. Es tritt uns entgegen auf Fahnen, Schilden, Kleidungsstücken, auch in der Brüstung der Burgmauer. Außerdem macht sich noch ein frisches Grün in den Gewändern und dem Laub der Bäume bemerkbar.

Figur: Die menschliche Gestalt ist merkwürdig groß dargestellt. Der Kopf geht ungefähr fünfmal in die Figur hinein.

Die Pferde sind die besten innerhalb der ganzen Folge und zeigen eine ganz eigentümliche Ausbildung der Beine und Hufe. Bemerkenswert ist die durch rote Tupfen betonte (Sporen-) Verwundung in den Weichen der Pferde.

Landschaft: Die Farbe und die Zeichnung des Rasenbodens ist ganz verschieden von der sonst üblichen. Es ist ein dunkelgrüner Boden mit gelben Blumen und Gräsern.

Architektur: Die Architektur, die wir auf dem Bilde Nr. 19 finden, ist in dieser Hinsicht die beste Leistung in der ganzen Handschrift. Dach und Türmchen sind perspektivisch geschaut und wirken schon durchaus räumlich.

Dekoration: Die Umrahmung zeigt zwischen schwarzen dicken Leisten einen tiefblauen Untergrund, von dem sich große goldene Kugeln stark abheben.

Von der heraldischen Dekoration zeigen Nr. 19 und 64 richtige heraldische Wappen. Nr. 65 hat kein Wappen. Als Eigentümlichkeit dieser Bilder ist noch hervorzuheben die stumpfe Form der Schuhe, die Vorliebe für weiße Tupfen auf den Gewändern, bunte Beinkleider und die Verwendung von Gold und Silber. Der Umstand, daß hier allein die auf- oder abschlägigen Visiere vorhanden sind, die zu Anfang des XIV. Jahrhunderts noch selten vorkommen, hält auch Oechelhäuser für ein Zeichen der späteren Entstehung.

Der allgemeine Überblick über die Technik der Miniaturen zeigt den großen Unterschied der Klassen I—III, von den Klassen IV—VI, dann der Klasse VII, die für sich allein geht, und ebenso Klasse VIII.

Die ersten drei Klassen sind gleichzeitig entstanden, wohl ungefähr 1300, von einem Geist geleitet, aber wahrscheinlich von einer Anzahl von Händen, die alle die gleiche Schule haben, ausgeführt. Da die Heraldik in den drei ersten Klassen so stark betont ist, und sich in den meisten Fällen echte heraldische Wappen finden, werden wir wohl nicht fehlgehen, wenn wir (eine Ansicht, die auch Professor Ganz, Basel vertritt) für diese Klassen einen heraldischkundigen Inspirator annehmen.

Ein ganz anderer Stil tritt uns in den Klassen IV—VIII entgegen, der unbedingt französischen Einfluß verrät. Auf den Zusammenhang mit der französischen Malerei wird später eingegangen werden.

Die Entstehungszeit der einzelnen Klassen der Nachtragsmaler wird sich schwer oder überhaupt nicht feststellen lassen. Die Bilder des Nachtrags brauchen gar nicht mehr in Zürich entstanden zu sein; sondern vielleicht wurden, während sich die Handschrift bei dem Freiherrn von Hohensax oder in Pariser Privatbesitz befand, noch einzelne von den vielen leeren Pergamentblättern mit Bilderschmuck versehen. Doch diese Vermutungen werden sich erst später nach genauer Durchforschung des Zusammenhanges des verdächtigen Monogramms K. R. (bei Eberhard von Sax) mit anderen Bildern genauer bestimmen lassen.

II.

Die Miniaturen ihrem Inhalte nach.[1]

Nächst der künstlerischen Analyse nimmt der stoffliche Inhalt unser Interesse in Anspruch. Wollen wir den Inhalt der Miniaturen richtig verstehen, so müssen wir auch bei den Manesse-Bildern auf die Abhängigkeit von Bild und Lied[2]), der Kunst von der Poesie achten. Es ist also zunächst die Frage zu stellen: in welchem Verhältnis stehen die Bilder der Maness. Hs. zum Text? Illustrieren sie denselben im wahren Sinne des Wortes, oder sind es bloße Titelbilder?

Man hat bis jetzt bei der Kritik der Bilder danach gestrebt, möglichst alle Bilder in ein Verhältnis zu dem jeweils folgenden Text zu bringen[3]), und jede auch nur annähernd passende Stelle eines Liedes dazu herangezogen, die den Maler hätte veranlassen können, aus „dem allgemeinen Sinn die bildliche Situation zu schaffen".[4]) Doch dieses Bestreben, eine Hypothese auf alle Bilder auszudehnen, hat dem Verständnis für die Betrachtung der Miniaturen sehr geschadet. Im folgenden sind nur diejenigen Bilder zusammengestellt, die als wirkliche Illustrationen zu dem Texte anzusehen sind; jedoch immer mit dem Vorbehalt, daß diese Textillustrationen nicht originale Schöpfungen des Malers zu sein brauchen, sondern daß der Maler vielleicht in Vorlagen bildlich ähnliche Darstellungen, wie es der Text verlangte, vorfand und mit Freuden verwandte.

Textillustrationen: Das Waltherbild[5]) ist augenscheinlich die Illustration zu: ich saz uf eime steine . . .[6]). MSH I, S. 224.

---

[1]) Alwin Schulz: Höfisches Leben zur Zeit der Minnesinger. Leipzig 1889; Carl Weinhold: Deutsche Frauen im Mittelalter, Wien 1897; Carl Bartsch: Schweizer Minnesänger (Einl.); Fr. Pfaff: Der Minnesang des 12.—14. Jahrh.; Stuttgart K. N. L. 8 Einl.; Wallner aaO. S. 503 ff.

[2]) Carl Robert: Bild und Lied. Berlin 1881.

[3]) Fritz Schulz: aaO.

[4]) Vgl. Springer: aaO. S. 327 ff.

[5]) Wallner: aaO. S. 503 ff. faßt diese Situation als Darstellung eines Richters.

[6]) Vgl. Minnesinger ed. Friedrich Heinrich von der Hagen I—V. Leipzig 1838—1856.

Der Wallnerschen Deutung (Bild des Richters) wird man nicht unbedingt zu folgen brauchen; die Situation ist im Mittelalter eine sehr häufig wiederkehrende, die mit dem Überschlagen der Beine überhaupt einer höher gestellten Persönlichkeit (wie auch heutzutage) zukommt und nicht auf den Richter beschränkt ist.

Zum Beispiel befindet sich auch genau dieselbe Darstellung auf einem Bilde, das sich im Privatbesitz des Herrn Spetz in Isenheim befindet (vgl. Taf. I) und augenscheinlich das Titelbild zu einer Sammlung von Abälard- und Heloisenbriefen ist. Denn auf dem Spruchband steht: domno suo uno patri. coniugi suo uno fratri. auxilia sua uno filio. ipsi' uxor uno soror. Abaelardo Heloisa.

Der Technik nach (vgl. Faltenwurf und Fleischbehandlung) ist dieses Bruchstück jünger als das Walther-Bild; es zeigt an, daß diese Darstellung, die wir außer in der Manesse Hs. auch sonst häufig finden, mit der Stellung eines Richters nichts zu tun hat, und daß man ein direktes Abhängigkeitsverhältnis von dem Manessebild nicht anzunehmen braucht.

Wir halten das Waltherbild für eine Illustration zu dem bekannten Spruche Walthers.

Das Bild zu Sachsendorf[1]) stellt die Schienung eines gebrochenen Beines dar MSH II S. 301 in der dienst mir ab brach min bein und min vuoz.

Wachsmut von Mühlhausen: Bedrohung mit dem Liebespfeil MSH I, S. 327 diu liehten ougen din ein strale hant geschozzen in das herze min (?).

Hausen: Fahrt zur See ins heilige Land MSH I, S. 215 (Kreuzugslied).

Altstetten: (Umarmung) MSH II, S. 65 ein umbevanc mit armen blanc, des wünschet dem der den reien sanc.

Steinmar: Gelage MSH II, S. 154.

Hadlaub:[2]) Briefanheftung und Fingerbiß MSH II, S. 278ff.

Kol von Nüssen: Verlockung in den Wald MSH II, S. 336 (?)

Hiltbold von Schwangau: Tanzbild MSH II, S. 281 bi der ich also schone an eime tanze gie . . .; Elle und Else tanzent wol, des man in beiden danken sol.

Stretlingen: Tanzbild MSH I, S. 110.

Dem Charakter der Lieder im allgemeinen entsprechend sind folgende Szenen: Nr. 70 Winsbeke, Nr. 71 Winsbekin (Unterweisung); Nr. 72 Klingsor von Ungerlant (Sängerkrieg); Nr. 99 Neidhard (inmitten der Bauern); Liechtenstein (Ausritt als Frau Venus).

---

[1]) Vgl. Wallner aaO. S. 503.

[2]) Daß der Züricher Hadlaub als einziger der Sammlung ein Doppelbild (des Grundstockmalers) hat, also bevorzugt scheint, ist wiederum ein Hinweis auf den Züricher Ursprung der Handschrift.

Nun erhebt sich als zweite Frage: was stellen die Bilder dar, die in keinem Zusammenhange mit dem Text stehen? Hat der Maler Episoden aus dem Leben der Dichter gegeben; oder sind es bloße Titelbilder, die einfach als Bild vor die Lieder gesetzt wurden? Diese Frage wird ganz verschieden beantwortet werden müssen, ja vielleicht für uns, die wir von den persönlichen Erlebnissen der meisten Minnesänger so wenig überkommen haben, ganz unmöglich abschließend zu entscheiden sein. Aber die Frage nach dem biographischen Wert durchweg mit „Nein" zu beantworten, wie es Wallner aaO. S. 520 tut, um seine Hypothese durchzuführen, geht doch wohl nicht an. Er erklärt die Hälfte aller Bilder für Titel- und Namenbilder, bei denen der Maler das Motiv dem Titel oder dem Namen des Dichters entnahm. „Ebensowenig Aufschluß über die Person des Dichters gewähren die Textillustrationen, wo der Maler Motive aus Gedichtsstellen geschöpft hat und die typischen Szenen aus dem Ritterleben."

Aber sicher ist wohl anzunehmen, daß der Maler, der in Zürich mit der Ausschmückung der Hs. beschäftigt war, von den in und um Zürich ganz bekannten Persönlichkeiten oft Züge und Anspielungen in den Bildern darstellte, die sich auf irgend ein Erlebnis dieses Sängers beziehen; andererseits wird er von örtlich weitab gelegenen Dichtern, von denen er persönlich nichts wissen konnte, zu einem Titelbild gegriffen haben.

Als eine Anspielung auf das Leben des Dichters, ohne Beziehung zum Text, werden wir vielleicht Bild Nr. 33 ansehen können: Heinrich von der Mure, wie er, zum Mönchsstande übertretend, von einem Abte die Weihe empfängt. Mit Sicherheit ist hierhin wohl das Bild zu Brennenberg, seine Ermordung darstellend, zu rechnen.

Bei der Betrachtung der Bilder müssen wir uns hüten, aus dem Inhalte der Darstellung etwa Schlüsse auf die Zeit der Entstehung der Bilder oder der Hs. zu ziehen; wie es Kraus, Einleitung S. 11, andeutet, wonach bei der „Datierung Hornbergs Tod 1320 einen terminus a quo darzustellen scheint." Es ist auch nicht mit Sicherheit nachzuweisen, ob das Bild zu Buwenburg eine Anspielung auf das Ereignis im Jahre 1314 im Kloster Einsiedeln darstellt.

In den meisten Fällen sind allerdings wohl die Miniaturen bloße Titelbilder, die uns Schilderungen aus dem Leben und Treiben besonders der ritterlichen Kreise geben. Woher nun die Maler die Anregung zu solchen Szenen genommen haben, ist eine andere Frage und soll im letzten Abschnitt im Zusammenhang behandelt werden. Hier wollen wir nur kurz zusammenstellen, welche Stoffe die Maler verwenden, indem wir uns eine weitere Ausführung für später vorbehalten.

Herrscherbilder. Das Bild unter dem Namen „Kaiser Heinrich" eröffnet die Sammlung. Es ist die typische Gestalt des thronenden Herrschers[1]), die sich aus dem thronenden Gottvater und Christus entwickelt hat. Das Lilienszepter als Zeichen der Macht in der Rechten, in der Linken eine große unbeschriebene Schriftrolle. Ueber die Bedeutung dieser Spruchbänder in der Man. Hs. ist viel gestritten worden. Pfeiffer: aaO. betrachtet sie als die „Liederbücher", in die die Sänger ihre Lieder schrieben um sie dann der Geliebten zu überreichen. Schulz sieht sie als Symbol der Liebeserklärung an, und R. M. Meyer[2]) meint, sie waren für die Aufnahme des Namens bestimmt. Eine Entscheidung kann nur nach systematischer Durchforschung der einzelnen Bilder geschehen; es zeigt sich, daß die Spruchbänder in ganz verschiedener Behandlung auftreten. Meist sollen sie wohl nur ausdrücken, was die betreffenden Personen denken oder aussprechen, bisweilen symbolisieren die Spruchbänder die Liebeserklärung. Zur Aufnahme des Namens werden sie wohl nicht bestimmt gewesen sein. Birt[3]) sieht in der Beigabe des Spruchbandes im Altertum und Mittelalter einen Hinweis auf das Außerordentliche. Gottvater und Christus hält es in der Hand, ebenso Herrscher und Richter. Vielleicht gibt auch auf unserem Kaiserbilde das Spruchband dem Herrscher etwas Würdevolles[4]).

Ein zweites typisches Herrscherbild ist das des König Wenzel von Böhmen. Genau dieselbe Situation des thronenden Gottvater mit derselben Anordnung der umstehenden Figuren finden wir auch auf Abbildungen bei Muther[5]).

Mit Vorliebe haben die Illuminatoren Szenen aus dem Ritterleben dargestellt, wie Mann gegen Mann oder ganze Reiterschwärme in heißer Feldschlacht gegen einander kämpfen. In heftigem Ansturm erscheinen die Ritter auf dem Bild Nr. 8 (Herzog von Anhalt), ebensolches Gemetzel Nr. 9 (Brabant). Mit einem Heiden kämpft ein Ritter auf Nr. 13 (Leiningen). Ein überaus heftiges Wüten des Kampfes vor einer Burg wird

---

[1]) Kühne: Herrscherideal des Mittelalters .... Leipzig Stud. Bd. V, 2. 1898; Johannes Kleinpaul: Das Typische in der Personenschilderung . . , Diss. Leipzig 1897; Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde 33, 1908. S. 463 ff.; F. Philippi zu den Portraits deutscher Herrscher; Max Kemmerich: Die frühmittelalterliche Portraitplastik in Deutschland. Leipzig 1909; Carl Lamprecht: Über das deutsche Portrait. Berlin 1896.

[2]) Zf.f.d.A. 44, 197 ff. R. M. Meyer: Hadlaub und Manesse.

[3]) Theodor Birt: Buchrolle in der Kunst. S. 316. Leipzig 1907.

[4]) Essenwein: Kulturhistorischer Bilderatlas. II Leipzig 1883, Taf. XIV und XXI.

[5]) Muther: Deutsche Bücherillustrationen. S. 70, 2 Bände. München 1884.

auf Nr. 18 (Heigerlo) dargestellt, ebenso Nr. 19 (Hornberg). Einen Feind, der nach rückwärts gewendet, seinen Bogen abschließt, verfolgt auf schnellem Rosse mit der Lanze ein Ritter Nr. 73 (Luppin). Mit Bogen, Beil und Fackeln zieht eine Schar von Rittern auf dem Bild Nr. 75 heran, um eine Burg zu erstürmen. Mit gezücktem Schwert sprengen auf Nr. 83 (Püller) zwei Ritter einher. Auch auf dem Bilde Nr. 108 (Friedrich der Knecht) gibt es einen heißen Kampf; es ist dem Ritter schon gelungen seine Geliebte zu entführen; er hat sie schon zu sich aufs Pferd gehoben, aber die Merker haben es wahrgenommen und sind in sausendem Galopp mit geschwungenem Schwert den Fliehenden nachgeeilt. Fortführung von Vieh nach einem Kampfe scheint auf Nr. 121 (Buwenburg) dargestellt zu sein. Auf Nr. 122 (Tettingen) hat man einen Mann gefangen genommen, und zwei Knappen führen ihn gefesselt fort. Der „starke Boppo" hantiert mit einem Stärkegürtel.

Meistens geht es aber auf den Bildern nicht so blutig zu wie in den Kampfszenen. Auf Nr. 5 (Heinrich von Breslau) kehrt siegreich ein Ritter heim und erhält von der Dame den Kranz. Auf den Bildern Nr. 22 (Klingen), 25 (Frauenburg), 63 (Raprechtswil) haben die Kämpfenden ihre Gegner im Speerkampf geworfen. Auf Bild 44 (Rugge) sprengt ein Ritter mit Lanze einher, und auf Nr. 47 (Eschenbach) steht der Ritter gepanzert am Boden, während ein Knappe das feurige Roß hält. In voller Rüstung auf dem Roß sehen wir in Vorderansicht einen Ritter auf Nr. 50 (Künzingen), dahersprengend auf Nr. 53 (Walther von Metz), Nr. 60 (Hartmann von Aue). Ein Turnierkampf zu Fuß wird dargestellt auf Nr. 62 (Ringenberg), Nr. 68 (Scharpfenberg); zu Pferde Nr. 65 (Goeli). Als Turnierdank erhält Nr. 76 (Winli) der Ritter einen Ring. Auf Nr. 131 (Dürner) redet eine Dame ihrem Turnierhelden freundlich zu.

Die größte Anzahl von Bildern stellt dem Charakter des Mittelalters gemäß den Liebesverkehr dar, von dem schüchternen Gestehen der Liebe über heimliche Liebesabenteuer, Ständchen, dem offenen Werben bis zu dem etwas obszönen (?) Bild der Darstellung zu Rost von Sarnen. F. Schulz hat das Typische der Liebesszenen untersucht und zusammengestellt. Zur Ergänzung seien folgende angeführt: Nr. 11 (Toggenburg); Nr. 12 (Kirchberg); Nr. 17 (Neifen); Nr. 23 (Rotenburg); Nr. 26 (Kürenberg); Nr. 27 (Ast); Nr. 29 (Teufen); Nr. 31 (Hamle); Nr. 34 (Morungen); Nr. 35 (Schenk von Limburg); Nr. 37 (Reinmar der Alte); Nr. 38 (Hohenfels); Nr. 43 (Sevelingen); Nr. 48 (Singenberg); Nr. 52 (Sewen); Nr. 54 (Rubin); Nr. 56 (Johansdorf); Nr. 59 (Mülhausen); Nr. 66 (Wildonie); Nr. 80 (Altstetten); Nr. 81 (Hornberg); Nr. 82 (Werbenwag); Nr. 84 (Troßberg); Nr. 86 (Stadegge); Nr. 87 (Aughein); Nr. 88 (Stamm-

hein); Nr. 91 (Buchhein); Nr. 93 (Teschler); Nr. 94 (Rost zu Sarnen); Nr. 98 (Wissenloh); Nr. 99 (Wengen); Nr. 104 (Gresten); Nr. 107 (Günther von dem Forste).

Besonders in der ersten Hälfte der Handschrift ist eine beliebte Darstellung die des sinnenden, dichtenden und lesenden Minnesängers: Nr. 10 (Neuenburg); Nr. 15 (Hohenburg); Nr. 16 (Veldeke); Nr. 28 (Gliers).

Eine weitere Gattung sind die Botenszenen, in denen die Boten zur Geliebten ausgesandt werden, mit mehr oder minder eindringlicher Ermahnung.

Nr. 14 (Botenlaube); Nr. 36 (Winterstetten); Nr. 42 (Rietenburg); Nr. 51 (Heinzenburg); Nr. 78 (Munegur); Nr. 79 (Raute).

Schreiber- und Schulszenen:[1] Nr. 58 (Steinach); Nr. 96 (ohne Namen); Nr. 113 (Reinmar von Zweter); Nr. 123 (Rudolf der Schreiber); Nr. 127 (Konrad von Würzburg)[2].

Die Situation einiger Bilder, deren Deutung schwierig ist, halte ich eventuell für Darstellungen, deren Motive an Bibel-Illustrationen anklingen. Der Maler hat diese vielleicht für seinen Zweck umgebildet und in das Kostüm seiner Zeit gesetzt.

Nr. 3 (Tyro von Schotten und sein Sohn) Christus und ein Jünger.

Nr. 21 (Bruder Eberhard von Sax, knieend vor der Mutter Gottes) erinnert an ein gleichzeitiges Gemälde in der Kirche von Oberwinterthur, wo die Gottesmutter vom Altar herab die Stiftung des austrasischen Königs Dagobert entgegennimmt.

Nr. 24[3] (Heinrich von Sax) vielleicht ursprünglich ein Bild aus der Versuchungsgeschichte (Christus auf der Zinne des Tempels)[4]. Nr. 39 (Reinach)[5] Krankenheilung.

---

[1]) Vgl. Schreiber und Heitz: Die deutschen accipies und magister cum discipulis Holzschnitte. Stud. z. deutsch. Kg. Bd. 100. Straßburg 1908.

[2]) Christian Moritz Engelhardt: Herrad von Landsberg . . . Stuttgart 1818. Taf. 8; Swarzenski: Regensburger Buchmalerei. Leipzig 1901. Taf. 23.

[3]) Richard Borrmann: Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland. Berlin 1902. S. 11; in Wienhausen (Klosterkirche des XIV. Jahrhunderts) ist Christus in ähnlicher Weise auf der Zinne der Burg stehend, dargestellt; F. X. Kraus: Geschichte der christlichen Kunst. Freiburg 1897; J. Tickanen: Psalterillustrationen im Mittelalter. Leipzig 1895; Docen: Altfranzösische Psalter aus dem XIII. Jahrhundert (Kunst und Wissenschaftsblatt.) 1820 Nr. 76.

[4]) Die Frauenfigur scheint der Technik nach wohl später hinzugefügt worden zu sein.

[5]) Die Situation der Krankenheilung finden wir auch bei Borrmann: aaO. S. 7 auf einer Darstellung aus Oberzell. Christus in der Mitte, links seine Jünger, die Hände erhoben; von rechts kommen Kranke mit bittender Gebärde. Swarzenski: aaO. Taf. 25.

Nr. 55 (Horhein) erinnert an die Szene unter dem Baume im Paradies.

Nr. 64 (Otto vom Turne) (?).

Nr. 69 (Schenk von Landeck) knieend den Becher reichend, vielleicht Anbetung der Könige.

Nr. 90 (Tannhäuser) ein Pilger.

Nr. 93 (ohne Namen)[1]).

Nr. 95 (Hardegg) Christus vor den Pharisäern.

Nr. 109 (Regensburg) Christus mit Jüngern und den Pharisäern.

Nr. 119 (Süßkind) Meldung zur Taufe.

Nr. 124 (Gottfried von Straßburg) Christus im Tempel lehrend.

Nr. 133 (Sonnenburg) Versöhnung.

Nr. 137 (Spervogel)) Christus vor dem hohen Rat.

Nr. 139 (Litschauer) Christus die Kinder lehrend.

Szenen aus dem Rechtsleben:

Nr. 101 (Taler) Belehnung durch Rechtsurkunde.

Nr. 102 (der tugendhafte Schreiber) Loslösung eines Gefangenen.

Nr. 117 (Wernher) Verteidigung vor Gericht.

Monatsbilder[2]):

Nr. 20 (Jakob von Warte)[3]): Mai. Nr. 118 (Der Marner): Januar[4]). Nr. 128 (ohne Namen): Juli[5]).

Jagdbilder[6]):

Nr. 2 (König Konrad der Junge). Nr. 7 (Heinrich von Meißen). Nr. 32 (Gutenburg). Nr. 67 (Sunegge). Nr. 74 (Hetzbold von Weißensee)[7]). Nr. 106 (Hawart)[8]). Nr. 111 (Geltar). Nr. 130 (Vogeljagd).

---

[1]) Engelhardt: Der Ritter von Stauffenberg. Straßburg 1823. St. legt auf einem Bilde dem Priester Beichte ab, er sitzt mit nacktem Oberkörper, Braut und Brüder umstehen das Bett.

[2]) Vgl. Uhl: Unser Kalender. Paderborn 1893; Ehrismann: Zs. f. d. Ph. 35 S. 118ff. Vgl. ferner Murners Badenfahrt ed. Ernst Martin, Straßburg 1887. Titelbild.

[3]) Alfred Martin: Deutsches Badewesen in vergangenen Tagen. Jena 1906 sieht in unserm Bilde die erste dargestellte Badeszene.

[4]) Escher: aaO. S. 32 (den Januar repräsentiert in Campione ein alter Mann am Feuer sitzend).

[5]) Dieselbe Situation eines Schnitterbildes sah ich auf einem kleinen deutschen Kalender des XIV. Jahrhunderts, auf der Bibliothek in Upsala.

[6]) Vgl. L. v. Kobell: Kunstvolle Miniaturen und Initiale aus Hss. des IV.—XVI. Jahrh. 13. Kap. Fürstliche Gebet- und Jagdbücher, Romane usw. im XIII. Jahrh.

[7]) Essenwein: aaO. Taf. 19. Jagdbild: Links ein Jäger ins Horn blasend, davor ein zweiter mit erhobenem Spieß, vor ihm zwei borstige Schweine. Vgl. ferner Taf. 49. Fig. 7.

[8]) Essenwein: aaO. Taf. 5. Fig. 1. zeigt auf einem Diptychon Kämpfe mit Bären.

Fischfang:

Nr. 100 (Pfeffel).

Schachbilder[1]):

Nr. 6 (Brandenburg). Nr. 89 (Goeli).

Beschäftigungen:

Musikspieler. Nr. 105 (Reinmar der Fiedler). Nr. 132 (Frauenlob). Nr. 140 (Kanzler).

Reiter:

Nr. 135 (der wilde Alexander). Nr. 136 (Rumslant).

Nr. 40: Steinstoßen. Nr. 114: Kugelschieben. Nr. 126: Schmiedearbeit.

---

[1]) Maßmann: Geschichte des Schachspiels. Quedlinburg 1839. Vgl. ferner Antonius van der Linde: Geschichte und Litteratur des Schachspiels. 2 Bde. Berlin 1874.

III.

Die Miniaturen und ihre Vorlagen.[1]

Zuletzt bleibt uns noch die Frage übrig, die seit Jahrzehnten immer wieder aufgeworfen wurde, und deren Beantwortung doch nur mit einer Hypothese endigt: woher stammen die Bilder? Sind sie erst für den Kodex erfunden oder stammen sie aus älteren Vorlagen, sind es im letzten Falle einfache Kopieen oder Varianten? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir einen Blick werfen auf die übrige in Betracht kommende Buchmalerei des XIV. Jahrhunderts.[2])

Während in Deutschland die Buchmalerei im XIV. Jahrhundert keine zentrale Ausbildung hatte und über eine technisch wenig entwickelte Klosterkunst nicht herauskam, vollzog sich in Frankreich unter Ludwig IX. ein Auf- und Umschwung in Stil und Technik. Paris[3]) war es, wo die Illuminierkunst[4]) zu Hause war, ja als verbreitetes bürgerliches Gewerbe getrieben wurde (1292 waren zwölf Steuerpflichtige in Paris). Hier bildete sich allmählich eine feste Handwerkstradition aus; die Miniaturen zeigen eine sorgfältige Zeichnung, Ausfüllen mit

---

[1]) Wertvolles Material und persönliche liebenswürdige Auskunft verdanke ich Herrn Prof. Ganz-Basel.

[2]) Vgl. die grundlegende Arbeit Max Dvořák: Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt. (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlung des allerh. Kaiserhauses. Bd. XXII, 2), Wien 1901; Julius v. Schlosser: Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrh. Jahrb. Ebda. Bd. XVI Wien 1895; Kautsch: Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriften-Illustrationen im späteren Mittelalter. Stud. z. deutsch. Kg. 1—4, 1894; Haseloff: Eine thüringisch-sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts, Straßburg 1897; K. Lamprecht: Bilderzyklen und Illustrationstechnik im späteren Mittelalter. Repert. f. Kunstwissenschaft 7, 1884.

[3]) Vgl. dazu Georg Graf Vitzthum: Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des Hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihr Verhältnis zur Malerei in Nordwesteuropa (mit 50 Photographien) Leipzig 1907; ausführlich besprochen von Paul Durrieu: Journ. des Savants. Janv. 1909, 1—19.

[4]) Henry Martin: Les miniaturistes français. Paris 1906 mit 35 Abb. in Lichtdruck und Autotypie; eingehend gewürdigt von Vitzthum: Rep. f. Kw. 30, 1907, S. 88—95. Ferner: Vie et miracles de Saint-Denis 1317. Illustrationen der Pariser-Schule des XIII. Jahrh. Lichtdruckausgabe v. d. Nat.-Bibl. Große Verwandtschaft in Stil und in der genrehaften Darstellung alltäglicher Begebenheiten. (Ganz.)

Deckfarbe, das Nackte ist ausgespart, auf den Wangen befinden sich rote Tupfen. Die Darstellung ist flächenhaft wie im Glasgemälde, das in Frankreich im Gefolge des gotischen Stils ganz besonders wichtig war. Die Figuren sind schlank, die Körper geschwungen, die Gliedmaßen oft gedreht und geziert. Besser als die Füße werden die Hände gezeichnet. Die Gesichter sind oval mit konventionellem Lächeln. Es herrscht allerdings schon ein Streben nach Ausdruck. Die Gewandung ist reich und frei drapiert. Die Umrahmung geschieht mit gotischer Architektur. Der Hintergrund weist Gold oder ein Teppichmuster auf, in Schachbrett- oder Rautenform. Als Ornament wird das Dornblattmuster verwandt. Solche Illustrationen[1]) finden sich in folgenden Hss.:

Psalter des Hl. Ludwig (Darstellungen vom Opfer Abels bis zur Krönung Sauls. Kriegs- und Hofleben).

Schatzbuch der Aebtissin Héloise von Confluis 1312 in der Abtei Origny (die Bilderbibel wird erzählt von Anfang an; jeder Vorgang ist gepaart mit einem auf das christliche Erlösungswerk gehendem Bilde).

Leben des Hl. Dionysius in Paris 1316, dem König Philipp V. von dem Abte Aegidius von Saint Denis überreicht.

L'histoire d'Alexandre. Brüssel. 92 Bilder mit Schlachten etc.

Le roman de la Rose, in einer Reihe von Redaktionen.

Im Berliner Museum verglich ich dazu folgende Miniaturen:

Das Leben der Hl. Benedicta (le livre du trésor d'Origny) 1312—1314.

Hion d'Auvergne (Ritterroman in Versen, Lanzenstechen etc.) 1341.

Alexander von Macedonien (Ritterroman).

Le dit du lion (Epos) XIV. Jahrhundert.

Auf der Stockholmer Bibliothek fand ich denselben Typus: Le livre du bon roi Alexandre; Jean de Vignay: Le livre des Eschecs N. XLVIII (mit Schachbildern, vgl. v. d. Linde aaO. I. Bd. Beil. S. 117—121).

Diese Miniaturen klingen im allgemeinen dem Stil nach an die Illustrationen des Manesse-Kodex an.

Die erste deutsche Handschrift, die als Illustrationen zum ersten Male die französische Technik mit Deckfarben zeigt, allerdings den Hintergrund des Teppichmusters fortläßt, ist die sogenannte Weingartner-Liederhandschrift.[2]) (Um 1300 in der Nähe von Konstanz oder in Konstanz entstanden, letzter Besitzer

[1]) Weiteres Material findet sich außerdem zusammengestellt: Rep. f. Kw. VI. 1883. S. 265: v. Seidlitz: Die illustr. Hdschr. d. Hamilton-Sammlung in Berlin. (Frankreich, gothische Periode).

[2]) Vgl. Bibliothek des lit. Vereins in Stuttgart V, 1843.

Mary Schultheiß zu Konstanz; 1483 ist sie in Konstanz, 1613 in Weingarten, jetzt in der Handbibliothek des Königs von Württemberg).

Zur Ergänzung der kurzen Besprechung von F. Fellner in der Einl. p. XIII der Pfeifferschen Ausgabe sind im folgenden die Bilder eingehender behandelt.

Stil: Die Figuren der 25 Bilder sind schmal und lang, mit großen Köpfen. Die Köpfe sind oben gewölbt, mit schematisch gelocktem und auf beiden Seiten regelmäßig herabfallendem Lockenhaare versehen. Die Gesichter sind unten rund, nach oben hin sich erweiternd, in Anlehnung an den romanischen Typus. Die Augen sind stark mandelförmig, mit starrem Ausdruck, Nase und Augenbrauen durch denselben Strich angedeutet, der Mund durch einen längeren oberen und einen kürzeren unteren Strich. Es ist zu betonen, daß Gesicht und Kopf nicht lang und schmal, sondern breit und kurz gebildet sind. Der Hals ist nicht unmäßig lang, wohl aber die Hände, die sowohl durch die Länge, als stellenweise durch äußerst rohe und unnatürliche Zeichnung auffallen. Beine und Füße sind in Schwarz gemalt und mit lang auslaufender Spitze versehen. Die Stellung der Figuren ist oft übertrieben, aber ausdrucksvoll.

Kostüm: Der Kaiser und der Graf von Fenis tragen Kronreife; die meisten übrigen Personen rote Reife im gelben Haar, als Abzeichen des Ritterstandes. Bei Männern kommt neben dem Helm auch der pelzverbrämte Hut vor. Bei Frauen eine Art Linnenkopfputz, bestehend aus einem einseitig ausgezackten Band, das zweimal um den Kopf geschlungen ist. Eine einzige Dame trägt ein Kopftuch, das auf die Schultern fällt (Singenberg).

Das männliche Kleid besteht aus einem bis auf die Knöchel reichenden, mit anliegenden Aermeln versehenen und umgürteten Gewande. Es ist einfarbig, mit Pelz verbrämt an den Armlöchern, und weit ausgeschnitten am Halse. Zweifarbig kommt es mehrmals vor: rot und violettbraun (Rubin), rot und grün (Singenberg), violett und rosa (Munegur, Knecht), rot und gelb in den Farben des Schildes, rot und violett (Hausen). Als Ausnahme erscheint Jahnsdorf: rotes Kleid mit Armlochpelzbesatz und violetten langen Aermeln, die wohl zum Unterkleide gehören.

Der lange ritterliche Mantel ist ebenfalls einfarbig, meist rot, aber auch grün, lila und rosa, und stets mit Pelz ausgeschlagen. Er hängt lose um die Schultern. Von reicherer Ausstattung sind die Mäntel des Kaisers, Steinach, Reinmar, Morungen, Munegur, von der Vogelweide, indem ein mehr oder weniger breiter Pelzkragen Hals und Schultern bedeckt.

Eine außergewöhnliche Bekleidung trägt Friedrich von Husen: einen geknöpften Rock und narrenartige Kapuze, zweifarbig, und um den Gesichtsausschnitt herum mit Pelz verbrämt. Die

Knaben und Diener tragen bis über die Kniee reichende Kleider mit Ärmeln.

Das weibliche Kostüm ist sehr einfach. Es besteht aus einem langen, anschließenden bis auf den Boden herabwallenden Rocke. Am Halse rund ausgeschnitten, an den Handgelenken anliegend. Ein anderfarbiges, aber ärmelloses und etwas kürzeres Überkleid wird darüber getragen und etwas aufgeschürzt, oder ein Mantel, der dem männlichen Kleidungsstücke gleich ist. Überkleid und Mantel sind gefüttert mit Pelz oder Stoff.

Waffen: In voller Kriegs- oder Turnierausrüstung erscheinen nur zwei Ritter, Hartmann von Aue und Wahsmut von Künzingen. Beide tragen Eisenhemd mit Kappe und Eisenhosen; über den Kopf gestülpt den oben flachen Topfhelm, und über dem Ringelpanzer den ärmellosen, bis auf die Waden herabreichenden Waffenrock. Die Schwerter sind breit und kurz. Hartmann von Aue hat Waffenrock und Pferdedecke mit weißen Adlerköpfen besetzt. Die Decke besteht aus zwei Teilen, ist mit Ohren versehen, läßt aber Maul und Nüstern des Pferdes frei.

Helm: Der in Vorder- und Seitenansicht dargestellte Helm zeigt noch die alte Topfform: oben flach, vorn stumpf gebrochen, hinten gerade und unten dem Körper folgend etwas eingebogen, Augenschlitze, Luftlöcher und schräg nach hinten laufende Bänder. Die Helme sind metallen dargestellt, blau, grau oder meistens vergoldet. Eine komplizierte Bemalung zeigt der Helm des Morungen, der gelb, rot und grün angestrichen ist. Derjenige des Herrn Rubin wiederholt das Schildbild und ist dennoch mit einem Kleinod (Flügelpaar) versehen. Ähnlich ist der Helm des Raute. Der Maler hat es nicht verstanden, die Helme dem Kleinod entsprechend in richtiger Ansicht zu geben. Die Kleinode sind gewöhnlich auf dem Dache angebracht; sogar der hohe heraldische Spitzhut im Wappen des Herrn Reinmar ist nicht über den Helm herabgezogen.

Schild: Die Schildform ist ungefähr auf allen Bildern dieselbe. Oben ein gerader Rand, an welchen die geschweiften oder langgezogenen Seitenlinien in spitzen Winkeln anstoßen. Zusammenstellung von Helm und Schild findet sich bei Botenlaube, Rietenburg, Sevelingen, Ast; bei den übrigen erscheinen sie nebeneinander, der Schild geneigt.

Schwert: Breite Klinge mit Blutrinne, schwach nach der Spitze gebogene Parierstange mit Handgriff und rundem Knauf (alles gelb, Scheide schwarz, mit Bändern umwunden, die Spitze beschlagen); der Schwertgurt hängt am Schwerte, auch wenn es in der Hand getragen wird.

Zäume und Zügel sind gewöhnlich rot, aber auch gelb und grün. Die Pferde sind hölzern, aber richtig in Proportion und Umrissen.

Die Umrahmung der Bilder besteht aus vier Leisten. Die obere trägt den Namen des Minnesängers, die drei andern sind ornamentiert, und zwar mit strengen, einfachen, aber schönen Mustern. Dieselbe Umrahmung ist oft verschiedenfarbig; auch das Muster ist nicht einheitlich, denn es werden bisweilen gerade, in mehreren Farben nebeneinander laufende Streifen zu einem Rahmen zusammengelegt. Die Technik der Bilder spricht ungefähr für das Jahr 1300.

Der Frage, ob verschiedene Hände an der Illustration teilgenommen haben, kommt vielleicht eine Beobachtung zu gute, auf die bis jetzt noch nicht hingewiesen worden ist. Während sonst die Schreibung „ai" als die in Konstanz übliche auf den Ueberschriften der Bilder verwandt wird, findet sich bei einigen das zürcherische „ei" (daß die Ueberschriften tatsächlich von den Illuminatoren ausgeführt sind, ist ganz ersichtlich, da sie die ganze obere Randleiste ausfüllen, und die Ueberschriften bei den andern Dichtern, die nicht mit Bildern versehen sind, fehlen).

Kaiser Hainrich;
Meinlo von Sewelingen;
Maister Hainrich von Veldeg;
Herr Reinmar;
Berngер von Horneim;
Willehalm von Heinzenburch;
Walther von der Vogelwaide.

Es werden also bei der Herstellung der Bilder (worauf auch die Technik hinweist) verschiedene Maler beschäftigt gewesen sein.

Wir sehen die Weingartner Hs. als Vorlage für die Manessische Hs. an. Neun Bilder hat der Manessemaler übernommen[1]): 1) Kaiser Heinrich, 2) Friedrich von Hausen, 3) Hartmann von Aue, 4) Hartmann von Rugge, 5) Reinmar der Alte, 6) Wachsmut von Künzingen, 7) Walther von der Vogelweide, 8) Rudolf von Neuenburg (in der Weingartner Hs. führt das Bild den Namen von Fenis), 9) von Gliers (in der Weingartner Hs. unter dem Titel Heinrich von Morungen).

Zu den andern Bildern sind kleine Zutaten beigefügt, etwas verändert, aber der Vorwurf blieb. Jedoch sind die Bilder nicht unmittelbare, mechanische Kopieen der Weingartner Hs., sondern wir entdecken vielmehr in den Bildern des Manesse-Kodex einen selbständig und viel feiner als seine Vorgänger empfindenden Künstler. Der Illustrator der Manessebilder schildert lebhafter und deutlicher. Außerdem gibt er überall die Wappen hinzu, wo sie in der Weingartner Hs. fehlen.

---

[1]) Vgl. Springer aaO.

Das zweite, rein heraldische Denkmal der Buchmalerei, das im Zusammenhang mit der Manesse Hs. steht, ist die Züricher Wappenrolle[1]).

Die höchst wertvolle, leider nicht vollständig erhaltene Rolle ist wohl im ersten Drittel des XIV. Jahrhunderts hergestellt[2]). Es ist ein 12½ cm breiter und 4 m langer Pergamentstreifen, der aus 13, mit Zwirn zusammengenähten Stücken besteht. Es sind je zwei Reihen von Wappen, auf der Vorder- und Rückseite. Im ganzen 476 Wappen, früher waren es 109 Stück mehr; diese wurden abgerissen.

Das Pergament ist mit Kreidegrund präpariert, die Untermalung mit rot, die Zeichnung kräftig schwarz gegeben. Die Farben sind bunt. Es herrscht eine kräftige, klare Formensprache, ein Gefühl für Raum und Linien, ein gutes Verhältnis von Schild zu Helm und Helmzier.

In den Schilden sind die Figuren nur als Fläche dargestellt, wie aus farbigem Tuch ausgeschnitten. Bisweilen wird die menschliche Figur gut dargestellt, die Frauen mit lieblichem Gesicht, lang herabfallendem Lockenhaar. Die Pflanzen, Bäume usw. erscheinen ganz wie in der Weingartner Hs. Es herrscht im allgemeinen eine dekorative Tendenz, alles mit Kugeln, Hahnenfedern, Pfauenfedern zu bestechen, aber doch dem natürlichen Raumverhältnis Rechnung zu tragen. Das Resultat zeigt einen Künstler, der in einfacher, knapper Weise verständlich darstellen kann. Ein starkes Gefühl für die Raumfüllung macht sich bemerkbar; eine Tendenz nach klarem Ausdruck, die unbedingt an Gesehenes sich anlehnt und aus der Natur schöpft.

Der Ursprung der Rolle ist Zürich. Sie hat zum großen Teil die Wappen des Hauses zum Loch[3]) aufgenommen. Der Manessemaler hat diese Rolle stark benutzt, bisweilen stimmen aber die Wappen nicht überein, besonders nicht mit den Kleinodien, die allerdings persönlich gewechselt haben. Eine eingehende heraldische Untersuchung müßte das Verhältnis zwischen der Wappenrolle, der Weingartner, der Manesse-Hs., des Hauses zum Loch klarstellen (vgl. Wallner aaO.).

Eine weitere Vorlage für die Manesse-Hs. sehen wir in dem Bild des Nagler'schen Bruchstückes in Berlin.

Umrandung: Blau-gold-rote Streifenmuster zwischen schwarzen Leisten. Die Situation ist dieselbe wie in der Man. Hs.; ein tanzendes Paar, links die jugendlich männliche Gestalt

---

[1]) Hgg. von der antiqu. Ges. in Zürich. Zürich 1816; A. Weiß: Bemerkungen zur Z. W. R.

[2]) Zeller-Werdmüller: Anzeig. für Schweiz. Altertum 1878. S. 814ff.; F. v. Wyß: Mitt. d. antiqu. Ges. VI, 1848 S. 23ff.

[3]) Zeller-Werdmüller: Die heraldische Ausschmückung einer zürcherischen Ritterwohnung. Zürich 1874.

mit verschränkter Bein- und Handstellung. Das Gewand ist rotgelb gestreift, die Falten sind durch schwarze Striche angedeutet. Die Fleischbehandlung zeigt einen rosa aufgesetzten Fleischton. Nasenrücken, Augen, Brauen sind schwarz.

Rechts steht auch mit verschränkten Händen eine Frauengestalt in langem grün mit goldgestreiften Gewande. Die Umrisse sind schwarz gegeben. Das gelbliche Haar fällt lang geringelt herab, ebenfalls mit schwarzem Umriß gezeichnet. Auf dem Kopfe befindet sich ein roter Streifen mit drei Gold-Dreiblattverzierungen. Das Bild macht den Eindruck einer Vorlage zum Manesse-Kodex.

Das Bild des Troß'schen Bruchstückes in Berlin kommt hier nicht in Betracht, da die Technik auf mindestens hundert Jahre später als die der Manesse. Hs. hinweist.

Zum Schluß möchte ich noch auf Anklänge an Darstellungen der Hohenems-Weltchronik[1]) hinweisen. Das St. Galler Exemplar ist wahrscheinlich das älteste von den ca. 20 Exemplaren des XIV. Jahrhunderts und ist ungefähr gleichzeitig mit einem Nachtragsmaler des Man. Kodex (Kraus Nr. 10). Es sind 47 Vollbilder, von denen der erste Teil die Geschichte des alten Bundes bis Salomon, der zweite Teil das Leben Karls des Großen von Stricker illustrieren. Die Malerei besteht aus Deckfarben auf Goldgrund, von schmalen, farbigen Rändern umschlossen. Die Vorgänge sind deutlich und frisch erzählt, belebter als im Man. Kodex, aber ohne jede Perspektive. Die Behandlung des Panzers ist ähnlich wie in dem Leben Alexanders und bei dem einen Nachtragsmaler (Heinrich von Breslau); ebenso erinnert die Behandlung der Mauerquadrierung an Kraus Nr. 73, 75 und an die Quadrierung im Schlosse zu Maienfeld (s. unten). Ähnlich sind auch die starken Bewegungen der Bogenschützen; ferner die Apfelschimmel, hier in allen möglichen Farben, rötlich, himmelblau usw. Die Bilder der Vita Caroli sind besser, meist Kriegsszenen, was dem Maler vielleicht näher lag. Es herrscht ein helles Kolorit vor mit vielen violetten und rötlich gebrochenen Farben. Die Figuren sind auch noch gotisch geschwungen, besonders der Frauentypus. Auffallende Uebereinstimmung im Stil und dem Inhalt der Darstellung mit der Man. Hs. zeigen folgende Abbildungen bei Vitzthum: Die Pariser Miniaturmalerei usw. aaO.:

Taf.	I	vgl.	mit	Kraus	Nr.	128
"	IV	"	"	"	"	136
"	VI	"	"	"	"	93 134

[1]) Kautsch: Stud. z. deutsch. Kg. I, Heft 3; Zemp: Schweiz. Bilderchroniken. Zürich 1897.

Taf.	XI	vgl.	mit	Kraus	Nr.	124
"	XI	"	"	"	"	109
"	XIV	"	"	"	"	21
"	XXVIII	"	"	"	"	69
"	XXXVI	"	"	"	"	6
"	XLVIII	"	"	"	"	99

2. Daß auch die Darstellungen auf Wandgemälden im Zusammenhange mit den Bildern der Man. Hs. stehen, darauf haben schon Durrer und Wegeli[1]) hingewiesen. Die Gemälde der Galluskapelle in Oberstammheim zeigen nicht nur eine Verwandtschaft im Bau der Gestalten und Gesichter, sondern besonders auch in kostümlicher Eigenheit. Hier finden sich dieselben sonderbar schräggestreiften Hosen, wie sie die Bauern auf dem Neidhartbild tragen; die eine Hälfte des Hosenbeins ist schwarz mit schräg-roten Streifen, die andere grau-grün mit dunkleren, auf andern Gemälden gelb mit roten Schrägstreifen. Auch die gesamte Farbengebung stimmt zusammen, ja bei beiden werden dieselben gelben Bodenwellen angewandt.

In Diessenhofen finden sich sogar die gleichen Situationen dargestellt wie in der Man. Hs. Am Haus zur Zinne sehen wir dasselbe Scheiben- oder Kugelwerfen wie in der Man. Hs. (Kraus Nr. 114). Der eine duckt sich nieder und ist im Begriff, die Scheibe oder Kugel ihrem Ziel zuzusenden; der andere weist mit der Hand in zielender Richtung. Die auf den Tischen stehenden Kannen sorgen für die nötige Erfrischung. Die Anklänge an das Manessebild sind ganz unverkennbar; die Gruppierung, die Körperhaltung stimmt vollkommen überein; auf beiden Darstellungen findet sich das Gestell mit der bereitstehenden Erfrischung und, wie es bei Durrer aaO. S. 273 weiter heißt, scheint es, als habe der Diessenhofener Maler die Rosen, mit denen er den oberen Fries schmückte, von dem Baume gepflückt, der den Grund des Sängerbildes überrankt.

Aber es sind noch einige andere Anklänge vorhanden, auf die Durrer und Wegeli noch nicht hingewiesen haben.

Auf Tafel VIII bei Durrer sehen wir einen Mann abgebildet, der gerade aus einem großen runden Gefäß, das er an den Mund geführt hat, trinkt. Diese Darstellung erinnert unwillkürlich an das Marnerbild (Kraus Nr. 118).

Ferner sehen wir auf den Diessenhofener Gemälden ein Paar, von dem die links sitzende Person einen Becher (mit denselben kleinen Verzierungen wie in der Man. Hs.) der

[1]) Durrer und Wegeli: Zwei schweizerische Bilderzyklen aus dem Anfang des XIV. Jahrh. (Mitt. der antiqu. Ges. Bd. XXIV. Heft 6. Zürich 1899. S. 269; Escher: Untersuchung zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz. Straßburg 1906; F. X. Kraus: Die Kunstdenkmäler des Kreises Konstanz. Freiburg i. B. 1889.

rechten Figur hinreicht; eine Situation, die an Kraus Nr. 91 anklingt. Ebenso hängt die Abbildung des sich umarmenden Liebespaares mit dem Bilde Kraus Nr. 99 zusammen.

In welchem Abhängigkeitsverhältnis diese Serien zu einander stehen, wird sich schwer ergründen lassen. Wahrscheinlich ist wohl, daß ein Manessemaler in persönlicher Erinnerung an diesen vielleicht ganz bekannten Zyklus die Szenen, die ihm gerade gefielen, zur Ausschmückung des Manessekodex verwandte.

Eine zweite Serie von Wandgemälden in der Schweiz, die Verwandtschaft mit Bildern der Man. Hs. aufweisen, hat jüngst J. R. Rahn veröffentlicht.[1]) Rahn gibt aaO. S. 5 einen Ueberblick über solche Bilderfolgen des XIV. Jahrhunderts, die sich in Schlössern und städtischen Häusern vielfach noch erhalten haben. Er weist auf Konstanz hin, wo an der St. Johannisgasse ein Leinweber hauste, und heute noch kann man die Hantierungen seines Berufes dort abgebildet sehen. In einem andern Teil des Hauses, da vielleicht, wo Intimeres gepflegt und verhandelt wurde, hatte der Schalk seinen Ausdruck in den Warnungen vor der Weiberlist gefunden. Ihr sind Adam und die biblichen Helden: Simson, David, Salomo und Holofernes zum Opfer gefallen, wie die Großen und Weisen des Altertums: Paris, Aristoteles, der sich von Phyllis, Alexanders des Großen Courtisane, betören ließ (vgl. Manessebild: der wilde Alexander), und Virgil, den die schnöde Geliebte nach einem nächtlichen Besuch vom Fenster herunter gehaspelt hatte, aber nur halbhoch, um ihn zum Ergötzen der Frühaufsteher in einem Korbe baumeln zu lassen (vgl. Manessebild: Christan von Hamle).

Auch ritterliche Kurzweil fand bildliche Darstellung auf Wandgemälden.[2]) Turnier und Jagd waren in dem Schloß von Steinach abgebildet, auch auf Schloß Schweinsberg bei Attinghausen. Ein ähnlicher Geist wie in der Diessenhofener Darstellung durchweht auch die Gemälde im Turme von Maienfeld; auch hier in der freiherrlichen Burg hat ein froher Sinn gewaltet, jedoch zeigen die Darstellungen eine idealere Auffassung. Wie solche Bilderzyklen zustande kamen, führt Rahn aaO. treffend aus: „Es gab nicht wenige Schlösser, wo Bibliotheken gehalten wurden und ein reger Tauschverkehr von Geschichten und Liedern im Schwange war. Man lauschte sie auch den Fahrenden ab, und wieder so haben sie die Unterhaltungen gemehrt, zu denen sich die Herren und

[1]) Mitt. der Schweiz. Ges. für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler. N. F. II. Genf 1902; Rahn: Zwei weltliche Bilderfolgen aus dem XIV. und XV. Jahrhundert.

[2]) Vgl. Escher aaO. S. 43.

Damen an den langen Winterabenden fanden. Manche Vorstellungen, die auf Miniaturen, auf Wandbildern und Paramenten noch ungedeutet sind, mögen in solchen Gesprächen ihren Ursprung gefunden haben."

Besonders charakteristische Anklänge dieser Bilderserie des Turms zu Maienfeld mit den reiferen Bildern der Man. Hs. finden sich in Tracht und Waffen.

Auf Tafel VII, Fig. 2, trägt einer der beiden Kämpfenden eine knapp anliegende Tuchhaube, wie solche auf den Bildern der Man. Hs. bisweilen erscheinen.

Auf Tafel IX sind die Krieger gerade so gekleidet wie Heinrich von Tettingen in der Man. Hs.; mit langen umgürteten Gewändern, die bis auf die Knöchel reichen, das Haupt mit Brünne und Buckelhelm geschützt.

Die Darstellung der Bäume ist ebenfalls die gleiche; mit dünnen Stengeln löst sich die Krone in einer Zwiebel mit geschweifter Spitze auf, die ein artischockenartiges Gefüge von kleinen Blättern füllt.

Auch die Musterung der Mauer mit bunten Quadern (Tafel VIII, X) zeigt wenigstens in der Hauptsache dieselbe Behandlung wie die schon mehrfach erwähnte marmorierte Architektur der Man. Hs.

Aus allem ersehen wir, daß auch die Wandgemälde für die Ausschmückung der prächtigen Züricher Hs. Anregungen gewährt haben.

Ähnlich wie mit den Wandgemälden verhält es sich auch mit der Glasmalerei. Heranzuziehen sind die Glasgemälde in der Kirche St. Nicolas zu Freiburg und die Glasgemälde von Königsfelden, eine der größten Leistungen auf diesem Gebiet im XIV. Jahrhundert.[1])

Auch Darstellungen auf Elfenbeinkästchen scheinen auf einen Zusammenhang mit den Bildern der Man. Hs. hinzuweisen[2]).

3. Direkte Vorlage.

Während bisher nur ungefähre Anklänge zu konstatieren waren, zeigt eine neue Entdeckung, daß sich bis auf den heutigen Tag eine direkte Vorlage für die Man. Hs. und zwar in ungewöhnlich gutem Zustande erhalten hat. Es handelt sich um

[1]) Denkmäler des Hauses Habsburg. Zürich antiqu. Ges. 1867; W. Lübke: Die alten Glasgemälde der Schweiz. Abgedruckt in s. kunsthistor. Studien. Stuttgart 1869.

[2]) Monatshefte für Kunstwissenschaft. Januar 1909: K. Borinski: La chastelaine de Vergy in der Kunst des Mittelalters (mit Abbildungen eines Elfenbeinkästchens des 14. Jahrhunderts mit Liebes- und Ritterszenen); Louis Gouse: Les Chefs d'oeuvre des musées de France. Sculpture. Paris 1904, p. 6: Elfenbeinskulptur des 14. Jahrhunderts mit ritterlichen Liebesszenen.

zwei Miniaturen, die sich (ebenfalls wie Taf. I) im Privatbesitz des Herrn Fabrikbesitzer Spetz in Isenheim (bei Kolmar) befinden; Herr Spetz hat diese Miniaturen seinerzeit in Belgien erstanden. Die Photographieen fertigte Herr Professor Ganz, Basel, eigenhändig an und stellte sie mir liebenswürdigerweise zur Verfügung. Eines von diesen Bildern ist, wie wir unten zeigen werden, eine direkte Vorlage für das Bild in der Man. Hs. Kraus Nr. 94 (Rost zu Sarnen) gewesen[1]).

Herr Professor Ganz notierte sich seinerzeit über diese Bruchstücke, die er vor 10 Jahren in Isenheim fand[2]):

„Beide Miniaturen sind aus einem illuminierten Buche (Pergament) ausgeschnitten und haben auf der Rückseite französischen Text.

1. Dame beim Spinnen, der Mann knieend zu Füßen. Er trägt einen blauen Rock, die Frau ein rotes Kleid mit weißem Kopftuch und goldenem Stirnreif. Die Dienerin trägt ein grünes Kleid. Der Hintergrund ist schachbrettartig, rot, gold, blau, gold.

2. Dame neben dem Herrn auf dem Bett, dieselben Kleider und der gleiche Hintergrund wie oben.

Auf der Rückseite die Verse:

1. le corsot bien fat et dougie
lune seule en nule tere
nule plus bele dame guerre
dor frois et (ot) un chapel mignot
onques nule pucele not
plus courte ne plus desguisée
vetauroit droit devisée.

2. son . . . . .
bel et bien estroit cuiet
et bien parée et abornée
ele avoit fetée sa iornée.

Wiewohl ich zum Beweise, daß diese Miniaturen aus einer Handschrift ausgeschnitten sind, eine Photographie der Rückseite leider bisher nicht beibringen konnte, glaube ich doch, da auf beiden Miniaturen auf der Rückseite Verse stehen, die ich wörtlich im Rosenroman wieder fand (und zwar nur durch kurzen Zwischenraum getrennt), daß die Miniaturen aus einer Rosenroman-Handschrift (oder aus einem Blatt einer solchen) ausgeschnitten worden sind.

[1]) In einer Anm. auf Seite 117 spricht Ganz in der Gesch. d. herald. Kunst davon, daß er zwei franz. Miniaturen im Privatbesitz gefunden hat, die mit der Man. Hs. in Zusammenhang zu stehen scheinen. Durch diese Notiz veranlaßt, unternahm ich die Reise nach Basel und erhielt hier die Photographien. In meiner vorliegenden Arbeit sind die Bilder zum *ersten Male* veröffentlicht worden.

[2]) Vgl. Tafel II und Tafel IV.

Die Stelle, die in Betracht kommt des Roman de la Rose zitiere ich nach der Ausgabe von Pierre Marteau: Le Roman de la Rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meung (Orléans 1878). Tome I, S. 36, Vers 560ff.

Le cors ot bien fait et dougié,
L'en ne séust en nule terre
Nul plus bel cors de fame querre.
D'orfrois ot un chapel mignot;
Onques nule pucele n'ot
Plus cointe ne plus desguisié,
Ne l'aroie adroit devisié.

Neufranzösische Uebersetzung.

Le corps bien fait et dégagé:
On n'eût su trouver certes guère
Plus beau corps de femme sur terre.
Un frais chapel doré portait;
Nulle part pucelle n'était
Plus gracieuse et plus polie;
Ses charmes tretoute ma vie
A dépeindre ne suffirait.

Vers 580ff.

Il paroit bien à son sour
Qu'ele iere poi embesoignie,
Quant ele s'iere bien pignie,
Et bien parée et atornée,
Ele avoit faite sa jornée.

Neufranzösische Uebersetzung.

Bien semblait-elle à son atour.
N'être pas trop embesognée;
Car était faite sa journée
Quant ses cheveux avait peigné,
Paré son corps et atourné.

Der Umstand, daß die Verse verhältnismäßig zu Anfang des Romans (Vers 560—566, 580—584) stehen, beweisen, daß auch die Miniaturen bald zu Anfang der Handschrift gestanden haben müssen, und zwar auf einem Blatte; dafür spricht auch, daß die Darstellungen wohl als Pendant anzusehen sind. Allerdings haben weder die angegebenen Verse selbst, noch die vorher und nachher stehenden Partieen als direkte Unterlage für die Darstellung gedient; aber vielleicht hat der Illuminist, da der Rosenroman[1]) im allgemeinen ein allegorischer Liebesroman ist, und in

[1]) Liebenswürdige Unterstützung verdanke ich Herrn Professor Schultz-Gora, Königsberg.

ihm viel von Liebesluſt und Liebesleid erzählt wird, eine Situation geſchaffen, die ſich nicht direkt an den Text anſchließt, ſondern eine Liebesſzene ſchlechthin, vielleicht „unerlaubte Liebe" im Pendant darſtellt. Woher nun der Illuſtrator des Roſenromans dieſe Szene hat, ob ſelbſt geſchaffen oder übernommen, läßt ſich natürlich nicht entſcheiden. Es ließe ſich wohl annehmen, daß der Illuminator an typiſche Liebesſzenen im Mittelalter (Triſtan und Iſolde, Abailard und Héloiſe) gedacht haben mag. In welcher Weiſe Roſenroman-Handſchriften[1]) angelegt waren, zeigt ein Blick in das Exemplar, das ſich in der Königlichen Bibliothek zu Berlin befindet Mſ. Ham. 577. Quart; in zwei Col. mit dreizehn Miniaturen teils auf ſchachbrettartig gemuſterten, teils auf goldenem Grunde. Die quadratiſchen Miniaturen ſind in den Text verſtreut, je eine oder zwei auf einem Pergamentblatt; daß auch aus dieſer Handſchrift quadratiſche Miniaturen ausgeſchnitten ſind, zeigt fol. 3: ein neues quadratiſches Pergament iſt angeklebt, der Text ergänzt, die Stelle, an der die Miniatur ſtand auf fol. 3b, iſt leer.

Die Miniaturen dieſer Hſ. gleichen in der Technik auch den Bruchſtücken. Umrandung, Hintergrund, Kleidung zeigen denſelben Stil.

Es wäre nun höchſt wertvoll, wenn auch etwas koſtſpielig, die Menge der Roſenroman-Handſchriften[2]), die ſich in Deutſchland, Belgien, Paris, London befinden, daraufhin durchzuſtudieren, um der Handſchrift auf die Spur zu kommen, aus der ſie eventuell ausgeſchnitten ſind. Die Stelle der Handſchrift iſt ja nach dem oben angeführten Text gegeben.

Der Roman de la Roſe, deſſen erſter Teil (mit dem wir es hier nur zu tun haben), Guillaume de Lorris zum Verfaſſer hat, iſt ungefähr 1237 geſchrieben; er galt im 14, 15, ja 16. Jahrhundert für die größte dichteriſche Leiſtung der Welt. Unzählige Handſchriften exiſtieren von ihm, in Paris allein 67 (vgl. Hiſtoire littéraire de la France. Tome 23 Paris 1856 S. 57).

Über Handſchriften des Roman de la Roſe, die ſich in der Hamiltonſammlung befanden, ſpricht v. Seidlitz in einem Aufſatz „die illuſtrierten Handſchriften der Hamiltonſammlung zu Berlin"; Repert. f. Kw. 6. 1883 S. 256ff.; ferner 7. 1884 S. 87ff.)

Eine von den drei beſchriebenen Handſchriften iſt die oben erwähnte in der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Die beiden andern (fol. mit über 100 Miniaturen) kamen an das Kupfer-

---

[1]) Vgl. über die geſamte Literatur zum Roſenroman Gröber's Grundriß der romaniſchen Philologie II, 735.

[2]) Ueber ſämtliche Illuſtrationen zum Roman de la Roſe arbeitet augenblicklich Herr cand. phil. Alfred Kuhn, wie mir Herr Prof. Goldſchmidt-Halle perſönlich mitteilte; durch dieſe Unterſuchung werden wir hoffentlich in den Stand geſetzt werden, die Bruchſtücke mit den anderen Illuſtrationen zu vergleichen.

stichkabinett der Königlichen Museen zu Berlin. Sie mußten, wie man mir mitteilte, seinerzeit veräußert werden, der jetzige Besitzer ist dort nicht bekannt[1]).

Ueber zwei andere Rosenromanhandschriften vergleiche Hoffmann von Fallersleben: Horae Belgicae, I—III Breslau 1830—1836 S. 64: Cod. Stutgard. (vgl. Weckherlin, Beiträge S. 110—113) sowie Cod. Monac. (vgl. Docen in den Aretin's Beiträgen 9. Band S. 1102—1112).

Bei der ungeheuren Verbreitung der Rosenroman-Handschriften wäre es also tatsächlich nicht ausgeschlossen, daß dem Manessemaler derartige Miniaturen als Vorlage gedient haben. Ein Vergleich mit anderen illustrierten Handschriften des Rosenromans würde vielleicht ergeben, daß der Manessemaler auch noch andere Situationen aus dem Roman de la Rose verwandt hat, deren Deutung in der Manesseschen Handschrift uns bis jetzt nicht verständlich war.

Unsere Aufgabe soll es zunächst sein, mit Hilfe der Technik das Abhängigkeitsverhältnis der beiden Bilder (Man. Nr. 94 u. Taf. II) klarzustellen. Die in der Man. Hs. auf fol. 285a dargestellte Szene ist ein Titelbild für die Lieder des Rost, Kirchherr zu Sarnen. Daß dieses Bild der Technik nach als später Nachtrag anzusehen ist, haben wir im ersten Teile festgestellt.

Das Bild in der Man. Hs.:[2]) (Tafel III.)

In der ganzen Breite des Bildes erstreckt sich eine Bank, grün mit rot umränderten Quadraten, in deren Mitte je ein weißer Punkt aufgesetzt ist. Auf der rechten Seite sitzt die Dame, neben ihr die Dienerin; die Dame ist im Begriff dem zu ihren Füßen knieenden Mann einen Schopf abzuschneiden, um diesen in ein Band einzuflechten, während der Mann mit der rechten Hand das entblößte rechte Bein der Dame umfaßt. Im Gegensatz zu der grün gemusterten Bank steht das schwefelgelbe Podium mit seinen schwarzen kreisförmigen Unterbrechungen. Auf diesem ruhen auch die nackten Füße der Dame. Das Haupt ist gesenkt und mit starrem Blick auf den Knieenden gerichtet. Denselben starren Ausdruck zeigt auch das Gesicht des Mannes. Der Maler hat rechts und links von der Szene je einen grünen Eichenbaum mit verzweigten Aesten und in der Mitte das redende Wappen angebracht.

[1]) Liebenswürdige briefliche Auskunft über eines von den beiden Exemplaren verdanke ich dem Vorsteher des Kupferstichkabinetts Herrn Professor Dr. Springer: Das Ms.-„Roman de la rose" früher Hamilton Nr. 578 (Repert. f. Kw. VII, 87) wurde 1889 in London versteigert und für £. 325 vom Antiquar Bernhard Quaritsch erworben. (11. Grafton St., New Bond. St. London W.)

[2]) Vgl. Oechelhäuser aaO.

Die Dame trägt ein Kleid in ungebrochener blauer Farbe,[1]) dessen Falten durch schwarze Linien angedeutet sind. Auf dem Kopf unter einem grünlichen mit roten Tupfen verzierten Stirnreif befindet sich ein weißlich faltiger Schleier, dessen Falten und Umrandungen durch starke braune Linien betont sind. Die Dienerin ist in ein rotes, faltiges Gewand gekleidet. Auf den blonden langen Locken sieht man einen weißen Stirnreif mit roten und grünen Tupfen. Der sichtbar werdende Fuß ist bekleidet. Die Figur des knieenden Mannes umhüllt ein langer, an der Seite geschlitzter, lila Aermelrock mit Pelzfutter. Das feuerrote Untergewand schaut nur mit den Enden an Armen und Beinen hervor. Der Fuß ist schwarz beschuht. Die Farbe des Gesichts und der Hände ist bei allen Figuren derselbe Fleischton. Die Augen bestehen aus schwarzen Punkten, die auf das Weiß des Augeninnern aufgesetzt sind. Brauen und Nasenrücken sind durch braune Linien bezeichnet, während Mund und Kinnansatz rot sind. Auf den Fleischton ist bei den weiblichen Figuren etwas Weiß aufgesetzt, während bei dem Manne ein leichtes Grau das Alter charakterisiert. Das bräunliche Haar ist stark gelockt. Auf der Bank links von dem knieenden Mann steht ein Flechtstuhl. Er besteht aus einem hohen roten Fuß (in der Mitte goldener Knauf) und einem goldenen viereckigen Rahmen, der von einer Anzahl schwarzer Drähte durchzogen ist, und dessen oberer giebelartiger Teil in einer Lilie als Abschluß endet; zwischen den Drähten hindurch laufen rötliche Fäden, die sich nach links hin zu einem mit gelben Kreuzen gemusterten Bande vereinigen. Das Band ist aufgewickelt an einer senkrecht zum Bilde angebrachten blauen Haspel, auf der rechten Seite vom Webstuhl laufen die Fäden über eine sechseckige schwarze Rolle. Die Bäume rechts und links sind hellgrün gemalt, die Eicheln schwefelgelb. Die Umrahmung zeigt zwischen dicken schwarzen Strichen eine Bordüre von rotem Untergrund und weißgeschlängeltem Rankenmuster. In den Ecken befinden sich Goldquadrate, die Blätter des Rankenmusters sind Gold, wie überhaupt die Verwendung von Gold in diesem Bilde stark betont ist.

Das Bild als Beigabe zu Rost, Kirchherr zu Sarnen, ist als solches zunächst unverständlich; auf die vielfachen Vermutungen und sonderlichen Deutungen, besonders Wallners aaO., S. 507, der meint, daß der Maler durch den „Rost" des Messers (!) zur Darstellung dieser Situation bewogen wurde, wollen wir nicht näher eingehen. Das Bild steht in keinem Zusammenhang mit den Liedern, hat auch keinen biographischen

[1]) Daß die Farben nicht genau übereinstimmen mit den Bruchstücken, kann nicht gegen eine Entlehnung sprechen bei der Gleichheit der Bewegungsmotive.

Wert, jedenfalls ist uns keine derartige Episode aus dem Leben Rosts bekannt.

Daß dieses Bild nicht eigens für den Kodex komponiert worden ist, sondern als direkte Kopie einer französischen Vorlage zu halten ist, zeigt ein Vergleich mit dem einen Bilde aus den neu gefundenen Bruchstücken des Rosenromans (Tafel II). Schon die Photographie genügt, um das Abhängigkeitsverhältnis der beiden Bilder zu erkennen. Diese Funde deuten also auf einen Zusammenhang mit der französischen Malerei hin und gewähren einen höchst wertvollen Beitrag für die Kenntnis der Entstehung solcher illustrierten Handschriften und bestätigen die Annahme, daß auch französische Miniaturen den Malern bei der Ausschmückung der Man. Hs. zur Verfügung gestanden haben. Vitzthum (bei Besprechung des Martin'schen Buches: les miniaturistes français) spricht es auch inbezug auf Entstehung von Miniaturen aus: „neben Skizzen hat der Maler auch andre Vorlagen gehabt: fertige Bücher und Vorbildersammlungen für bestimmte Typen. Diese letzteren sind ja für das ganze Mittelalter längst festgestellt."[1])

Daß das Manessebild das jüngere und eine Kopie des Rosenroman-Bildes ist, sieht man schon daraus, daß im Verlaufe der Man. Hs. gar kein Bild ähnlicher Situation vorkommt, während das zweite Bruchstück ein Pendant zu sein scheint, auf dem die Dame die entgegengesetzte Liebkosung macht. Beide Bruchstücke weisen dieselbe Umrahmung auf; dasselbe Teppichmuster als Hintergrund, Tracht ꝛc. deuten darauf hin, daß diese Bruchstücke zusammengehören und wahrscheinlich auch einer größeren Serie solcher Liebesallegorien (vielleicht von einer keuschen Seele oder einem Tartuffe) ausgeschnitten worden sind.

Ein weiterer Grund für die spätere Entstehung des Manesse-Bildes ist der, daß der Kopist, obwohl die Szene in der Vorlage im Innenraum spielt, trotzdem Bäume und ein redendes Wappen hinzugefügt hat. Auch ein Vergleich im einzelnen deutet auf einen Kopisten. Auf beiden Bildern schwingt die Dame das Messer; auf der französischen Miniatur schneidet sie die deutlich strähnigen Fäden durch. Der Kopist hat die Situation seiner Vorlage gar nicht mehr verstanden und macht aus den strähnigen Fäden ein dichtes Haarbüschel (!).

Gleiche Motive zeigt die Haltung der Linken des Mannes, das Greifen mit der Rechten. Bei der Dame ist der gleiche steife Hals, das gesenkte Haupt, der schüchterne Blick der Dienerin, die in der Linken ein Buch hält (auf dem Bilde der Man. Hs. schaut aus diesem Buche oben ein weißes Band heraus, bei der französischen Miniatur nicht).

---

[1]) Vgl. Schlosser: Jahrb. d. Kunstsl. d. allerh. Kaiserh. XXIII, Wien 1902.

Die ganze Technik weist auf einen Kopisten hin; Kostüm, Falten, der Webstuhl, der Ausdruck der Gesichter, alles wird in gleicher Weise behandelt. Ja bis in alle Einzelheiten kann man den Kopisten verfolgen, selbst die schwarzen runden Verzierungen (Maßwerk) am Podium sind die gleichen.

Die Umrahmung zeigt am Ende die Eckquadrate, auch ist die geschlängelte Bordüre ähnlich. Nur den Teppichhintergrund hat der Manessemaler fortgelassen.

Nach all diesen Ausführungen ist also ein Beweis für eine direkte Vorlage erbracht, und wir haben festgestellt, daß technisch das Manessebild abhängig von der französischen Miniatur ist. Auf welchem Wege der Manessemaler zu dieser Vorlage gekommen ist, entzieht sich vorläufig unserer Kenntnis; ein Zwischenglied oder eine gemeinsame Vorlage ist wohl nicht anzunehmen.

Durch die Feststellung, daß das Manessebild eine direkte Kopie ist, wird die zuletzt von Wallner aaO. S. 517 ausgesprochene Ansicht, wonach *jede* Art von Vorlage geleugnet wird, widerlegt. Auch ist die Hypothese R. M. Meyers (Zf. f. d. A. 44, S. 198), wonach die Maler zu illustrierten andern Büchern griffen und aus diesen Bilder wählten, die zu dem *Text der Gedichte einigermaßen in Beziehung zu bringen waren*, wenigstens für das Sarnen-Bild nicht zutreffend. Denn durch den Fund erkennen wir, daß die Maler *nicht* zu Szenen griffen, die zu dem Text in *Beziehung* standen, sondern ganz *unabhängig* von dem Text vor die Lieder Illustrationen irgend welcher Art setzten. *Ja*, wir können sagen, daß gerade die Bilder, die in *keinem* Zusammenhange mit den Liedern stehen, und die wir bloße Titelbilder genannt haben, oft auf *Vorlagen* zurückgehen, die den Manesse-Malern in illustrierten Handschriften, Ritter-Romanen, Bibel-Illustrationen, Kalendern, Jagd- und Schachbildern und Bilderbüchern aller Art zur Verfügung standen.

Eine gründliche Durchforschung des zahlreich verstreuten Materials, das vielfach noch in Privatbesitz verborgen liegt, sowie der Sammlungen und Bibliotheken des In- und Auslandes würde unsere Annahme bestätigen und noch mehrere *direkte Vorlagen* für die Manessische Liederhandschrift ans Licht bringen.

Miniatur-Bruchstück.
(Privatbesitz.)

Miniatur-Bruchstück A
aus einer Handschrift des Roman de la Rose.
(Privatbesitz.)
Eine Vorlage der Maness. Handschrift.

Rost kilcherre ze Sarne, Maness. Hs.
(Universitäts-Bibliothek Heidelberg.)
Nach Kraus No. 94.

Miniatur-Bruchstück B
aus einer Handschrift des Roman de la Rose.
(Privatbesitz.)

Lebenslauf.

Am 28. September 1885 wurde ich, Erich Gustav Ernst Stange, evangelischer Konfession, als Sohn des Pfarrers Gustav Stange und seiner Ehefrau Marta, geb. Koblitz, zu Bischofswerder (Westpreußen) geboren. Ich besuchte zunächst die Privatschule meines Heimatortes, kam Ostern 1897 auf das Kgl. Gymnasium nach Graudenz und wurde Ostern 1899 als Alumnus in das Kgl. Joachimsthalsche Gymnasium zu Berlin aufgenommen. Dieser Anstalt gehörte ich 5 Jahre an. Als mein Vater als Superintendent nach Osterode (Ostpreußen) berufen wurde, besuchte ich noch zwei Jahre das Kaiser-Wilhelm Gymnasium zu Osterode und bestand hier Ostern 1906 die Reifeprüfung.

Zunächst studierte ich in Königsberg, dann im Sommersemester 1907 in München, und zum Schluß wieder in Königsberg, und zwar Deutsch, Religion, Kunstgeschichte und Geographie.

Während meiner Studienzeit hörte ich Vorlesungen bei folgenden Herren Professoren und Dozenten:

In München: Bardenhewer, Burger, Bitterauf, v. Bissing, Espenberger, Friedrich, Furtwängler (†), v. Heigel, v. Hertling, von der Leyen, Lipps, Muncker, Paul, Lindl, Schermann.

In Königsberg: Achelis (jetzt in Halle), Baumgart, Benrath, Giesebrecht, Goedeckemeyer, Haendcke, Hahn, Kowalewski, Kühl, Lezius, Meißner, Uhl.

Drei Semester besuchte ich in Königsberg als ordentliches Mitglied das deutsche Seminar (Prof. Meißner, Prof. Baumgart), drei Semester das geographische (Prof. Hahn), und ein Semester die neutestamentliche Abt. des theologischen Seminars (Prof. Kühl); ferner nahm ich teil an den kunsthistorischen Übungen (Prof. Haendcke) und den germanistischen (Prof. Uhl).

Am 20. Juli 1909 bestand ich das examen rigorosum.

Allen meinen verehrten Lehrern bin ich zu großem Danke verpflichtet, besonders Herrn Professor Dr. Haendcke, z. Z. Prorektor der Albertus-Universität, und Herrn Professor Dr. Meißner, für das Interesse und die Förderung, welche sie meiner Arbeit angedeihen ließen. Um vorliegende Arbeit zum Abschluß zu bringen, konnte ich mich dank einer Unterstützung des Kultusministeriums im Frühjahr 1909 längere Zeit in Heidelberg und Basel aufhalten. Für das mir bereitwilligst zur Verfügung gestellte Original der Manesse-Handschrift bin ich der Direktion der Großh.-Badischen Universitätsbibliothek zu Heidelberg, Herrn Ober-Bibliothekar Geh. Hofrat Professor Dr. Wille und Herrn Bibliothekar Professor Dr. Sillib zu größtem Danke verpflichtet.

Ebenso danke ich Herrn Professor Dr. Paul Ganz, Konservator der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel, für Zuwendung wertvollen Materials und persönliche liebenswürdige Unterstützung.

Herr Fabrikbesitzer Spetz, Isenheim bei Colmar i. E. gestattete gütigst die Wiedergabe seiner bisher noch nicht veröffentlichten Miniaturbruchstücke.

Tafel III ist mit Erlaubnis der Verlagsbuchhandlung Karl J. Trübner, Straßburg i. E. hergestellt worden.

Die Anfertigung der Tafeln besorgte die lithographische Anstalt H. S. Hermann, Berlin.

Notiz:

Die Arbeit wird fortgesetzt und erscheint (mit Tafeln) unter dem Gesamt-Titel: „Der Manesse-Kodex" als Heft XVII der Sammlung: Teutonia, Arbeiten zur germanischen Philologie, herausgegeben von Dr. phil. Wilhelm Uhl, a. o. Professor an der Albertus-Universität zu Königsberg. (Verlag von Eduard Avenarius in Leipzig.)